I 2782

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Studii și articole de literatură română:

I. Cheie-Pantea, Vivi Gheorghiu, Stancu Ilin, Corina Popescu, Zevin Rusu, Despina Spireanu, Ion Vîrtosu

Călinesciana:

Petre D. Anghel, Emil Manu

Literatura română în școală:

Rodica Florea

Texte și documente:

Octav Păun

Recenzii
Revista revistelor
Actualitatea științifică

TOM 30

1

ianuarie — martie

1981

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, institut în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sector 1, cod. 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali, și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Bd. Republicii nr. 73, București II,
cod 70311

T 2782

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 30
Nr. 1, 1981

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

U
IRRI 2022

Studii și articole de literatură română

ION VÎRTOSU, Note istorice din geneza liricii culte moderne 5
STANCU ILIN, Coordonate ale poeziei filozofice la B. P. Hasdeu 19
CORINA POPESCU, Proza umoristică a lui B. P. Hasdeu 31
DESPINA SPIREANU, Din procesul impunerii unei opere „clasice" *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu 39
ZEVIN RUSU, *Luceafărul* în literatura romantică 51
I. CHEIE-PANTEA, Ion Barbu și fenomenologia actului poetic 69
VIVI GHEORGHIU, Însemnări despre teatrul lui Lucian Blaga 79

Călinesciana

PETRE D. ANGHEL, Revista „Capricorn", condusă de G. Călinescu 93
EMIL MANU, Revista „Lumea" (1945—1946) 103

Literatura română în școală

RODICA FLOREA, Octavian Goga — *Noi* 109

Texte și documente

OCTAV PĂUN, Primul periodic românesc: „Fama Lipschii pentru Dația" . . . 113

Recenzii

Märchen der Welt, I. Südeuropa (Andrei Corbea); Ion Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri* (Aurel Petrescu);

32255

Discursuri de recepție la Academia Română (Iordan Datcu); Zina Molcuț, *Ștefan Pelică și vremea sa* (Vasile Sandu); Basil Munteanu, *Corespondențe* (Ileana Verzea). 119

Revista revistelor

Memoriile Secției de științe filologice, literatură și artă (Mihai Moraru); *Analele Universității* (Petre Costinescu); *Transilvania* (Elena Siupiur); *The New York Review of Books* (I.V.) 127

Actualitatea științifică 131

Cărți și reviste primite la redacție (Georgeta Stoia-Mănescu) 141

TOME 30
No. 1, 1981

The Review of Literary Theory and History

Summary

Studies and Articles of Romanian Literature

ION VÎRTOSU, Historical Notes of the Genesis of Modern Lyrics 5
STANCU ILIN, Coordinates of B. P. Hasdeu's Philosophical Poetry 19
CORINA POPESCU, B. P. Hasdeu's Humourous Prose 31
DESPINA SPIREANU, The Process of the Affirmation of a "Classical" Work: *Răzvan and Vidra* by B. P. Hasdeu 39
ZEVIN RUSU, *Hyperion* in Romantic Literature 51
I. CHEIE-PANTEA, Ion Barbu and the Phenomenology of the Poetic Act 69
VIVI GHEORGHIU, Notes on Lucian Blaga's Theatre 79

On Călinescu

PETRE D. ANGHEL, The Review "Capricorn" edited by G. Călinescu . . . 93
EMIL MANU, The "Lumea" Review (1945—1946) 103

Romanian Literature in School

RODICA FLOREA, The Analysis of the Poem "*Noi*" by Octavian Goga . . . 109

Texts and Documents

OCTAV PĂUN, The First Romanian Periodical Publication: "Fama Lipschii pentru Dația" 113

Book-Reviews

Märchen der Welt, I. Südeuropa (Andrei Corbea); Ion Rotaru, *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri* (Aurel

Petrescu); *Discursuri de recepție la Academia Română* (Iordan Datcu); Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa* (Vasile Sandu); Basil Munteanu, *Corespondențe* (Ileana Verzea) 119

The Review of Review

Memoriile Secției de științe filologice, literatură și artă (Mihai Moraru); *Analele Universității* (Petre Costinescu); *Transilvania* (Elena Siupiur); *The New York Review of Books* (I.V.) 127

Scientific life 131

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) 141

NOTE ISTORICE DIN GENEZA LIRICII CULTE MODERNE (POEZIA „DORUL DEPLIN" ȘI LIRICA ROMÂNEASCĂ LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI TRECUT)

ION VÎRTOSU

Poezia *Dorul deplin*, publicată de Iancu Văcărescu la 1848 [1], a făcut obiectul unei cercetări a lui Ovid Densusianu. „Vom releva astăzi o poesie curioasă pe care o găsim în operile lui Iancu Văcărescu", scria el la începutul secolului nostru [2].

El a identificat în operele lui Costache Conachi o poezie asemănătoare, în două variante publicate postum [3], ceea ce l-a făcut să recunoască ca autor pe poetul moldovean, iar pe Iancu Văcărescu drept poetul care-i transcrie versurile. Ajungînd la capătul cercetării, a susținut că poetul din Țara Românească și-a atribuit paternitatea pe nedrept. Deosebirile de text dintre cele două variante din Moldova și poezia publicată de Iancu Văcărescu i-au apărut neînsemnate. La judecata sa adăuga și un alt argument de sprijin, anume informația publicată de A. Papadopol-Calimach, care a arătat că această poezie din Moldova a fost răspîndită și popularizată de către lăutari în Țările Române [4]. I s-a părut firesc să afirme că „Văcărescu a luat poesia lui de la Conachi".

Cunoscînd că Iancu Văcărescu a publicat poezia abia în anul 1848, dată la care „poetul moldovean era prea bătrîn ca să mai cînte fiorii iubirei", afirma despre Costache Conachi : „este greu să admitem că el s-ar fi inspirat din poezia lui Văcărescu".

Se întreba, totuși : „cum se explică prezența unei aceleiași poesii la Văcărescu și la Conachi?" Deoarece poeziile lui Costache Conachi nu erau publicate la 1848, s-a văzut constrîns să răspundă acestei întrebări folosind tot informația dată de A. Papadopol-Calimach, și a admis că Iancu Văcărescu a putut să culeagă cîntecul de la vrun lăutar care a popularizat versurile inedite ale lui Costache Conachi.

Republicînd după două decenii concluzia în aceeași problemă a paternității poeziei *Dorul deplin*, Ovid Densusianu a păstrat întocmai rezultatul cercetării sale din 1900 [5] ; dar pentru o altă poezie, iarăși asemă-

---

[1] Iancu Văcărescu, *Colecție din poeziile d-lui* ... București, 1848, p. 193.

[2] Ovid Densusianu, *Asupra unei poesii a lui Iancu Văcărescu*, în „Noua revistă română pentru politică, literatură, știință și artă", București, 1900, p. 484—486.

[3] Costache Conachi, *Poesii, alcătuiri și tălmăciri*, Iași, 1856, nr. XXXIV, p. 74—75; ediția a II-a, Iași, 1887, p. 135—136.

[4] A. Papadopol-Calimach, *Scrisori despre Tecuci*, în „Convorbiri literare", XIX (1889), p. 923 și urm.

[5] Ovid Densusianu, *Literatura română modernă*, București, II (1921), p. 203 (Apendice).

nătoare la amîndoi poeții, a formulat o totală rezervă critică. „De multe ori elementele de comparațiune și de control ne lipsesc, și modificările introduse în modelele împrumutate sînt prea mari pentru ca să afirmăm cu siguranță că ne aflăm în fața unui caz de natura celui relevat aici" [6].

În unele studii recente s-a rămas la datele de acum șapte decenii și se reafirmă părerea admisă de Ovid Densusianu. Astfel, Paul Cornea scrie că „Iancu Văcărescu publică în volumul de la 1848, sub titlul *Dorul deplin*, versurile lui Conachi" [7]. Aceeași părere o susțin și Ecaterina și Al. Teodorescu cînd, vorbind despre versurile, *Mă sfiesc, amar mă doare*, ale lui Costache Conachi, spun că acestea apar cu titlul *Dorul deplin* în *Colecție din poeziile d-lui logofătului Iancu Văcărescu*" [8]. Ion Manole afirmă

---

[6] Autorul face această rezervă în legătură cu poezia *Nemilostivei* a lui Iancu Văcărescu, care se aseamănă cu poezia *Pînă cînd, nemilostivo?*, a lui Costache Conachi. El este de părere că Iancu Văcărescu s-a inspirat din versurile lui Costache Conachi, dar deosebirile de compoziție îl reține să ia o atitudine precisă. Cum ne putem explica atît asemănările, cît și deosebirile? Versurile lui Costache Conachi se dovedesc a fi anterioare celor ale lui Iancu Văcărescu. Textul poeziei publicată la 1856, asemănător celui aflat în ms. 137, f. 58 (Academia Republicii Socialiste România), nu ne dă nici o indicație în acest sens. Poezia se mai găsește și în următoarele manuscrise: ms. 945, f. 48; ms. 2290, f. 1; ms. 2810, f. 4—5 (copie variantă intitulată *Suflete al meu! suflete al meu!*, ms. 3153, f. 32—33 (copie variantă); și ms. 2308, f. 71 v. culeasă de M. Eminescu.

Dintre aceste manuscrise cel de sub cota 2810 este cel mai vechi, databil dintre anii 1803—1810, dată care trebuie atribuită și acestor versuri.

Versurile lui Iancu Văcărescu se află în două copii: în ms. 407, f. 47, cu vechiul titlu, *Fii milostivă*, anulat, iar în subtitlu cu însemnarea, *Arie;* și a doua copie în ms. 408, f. 83 v. (Academia Republicii Socialiste România). Aceste manuscrise nefiind mai vechi decît anul 1848, nu ne dau nici o posibilitate pentru datarea versurilor. Dacă există o legătură de inspirație între poeziile acestor poeți, desigur, Iancu Văcărescu trebuie să fie cel care s-a putut folosi de versurile lui Costache Conachi, și aceasta ar putea explica observația lui Ovid Densusianu privind asemănările.

Însemnarea *Arie*, din subtitlul poeziei lui Iancu Văcărescu, ne arată că avem de-a face cu o prelucrare după un autor, deocamdată necunoscut, și că poezia lui este anterioară anului 1820. Ne putem întreba dacă versurile lui Costache Conachi sînt originale sau sînt tot o prelucrare?

Socotim că Iancu Văcărescu s-a putut inspira din aceste versuri ale lui Metastasio, asemănătoare ca temă și compoziție, care circulau în manuscrise, dar și tipărite, în limba română, încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea:

„Nu osibești vr-odată stricăciunea din folos,
Nu știi care-ți folosește, și iar care-i stricăcios;
Socotești tiran pă acela ce-i pornit a te iubi,
Și nedornic, de voește tot spre bine-ți a vorbi".

(Metastasio, *Achilefs la Schiro*, fapta I, perdeaoa 7-a, în traducerea lui Iordache Slătineanu, Sibiu, 1797, p. 17). Lucrarea aceasta circulă și este cunoscută, în aceeași vreme, în amîndouă Țările Române. Presupunem că amîndoi poeții s-au inspirat, independent, din același izvor literar, iar poeziile lor, asemănătoare ca temă, au putut prezenta și deosebirile de tratare specifice fiecărui poet.

Menționăm că poezia lui Costache Conachi ajunge cunoscută în Țara Românească, într-o variantă cu versuri inversate, în jurul anului 1830 (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2299, f. 1).

[7] Paul Cornea, *Studii de literatură modernă*, București, 1962, p. *37 (Costache Conachi sau luminismul în anteriu și giubea)*.

[8] C. Conachi, *Scrieri alese*, București, 1963, p. XXX. Ediție, prefață, glosar și bibliografie de Ecaterina și Alexandru Teodorescu, LII+332 p., Prefața, p. XX, arată „încercările sale dramatice inedite pînă la ediția prezentă". Cu toate acestea, *Tragedia Safor* și *Judecata femeilor*, au fost prima rezumată iar a doua publicată de Gh. Bogdan-Duică, *Costache Conachi diletant, sau literat?* în „Convorbiri literare", XXXVII (1903), p. 168 și urm.; iar *Amorul și toate darurile*, de N. Iorga, în „Revista istorică", VII (1921), nr. 4—6 *(Contribuții mai*

că I. Voinescu II, editorul poeziilor lui I. Văcărescu", a trecut în *Culegere*.. şi o poezie de C. Conachi : *Dorul deplin*" [9].

În faţa acestor afirmaţii, vechi şi noi, trecute sumar în revistă, care toate arată că poezia publicată de Iancu Văcărescu n-a fost socotită îndestulătoare spre a nu i se contesta paternitatea, este cazul să ne întrebăm : publică, în adevăr, Iancu Văcărescu o poezie a lui Costache Conachi în volumul de la 1848 ? În activitatea poetică a fost influenţat de versurile poetului moldovean, şi în ce măsură ?

Răspunsul prezintă multe greutăţi, deoarece în problema aceasta, aşa cum am arătat, există opinii înrădăcinate, iar analiza de amănunte vine în urma sintezelor.

Înainte de a ne opri asupra poziţiei lui Ovid Densusianu amintim că şi un alt cercetător al aceleiaşi poezii, şi în aceeaşi vreme, a indicat tot pe Costache Conachi autor al poeziei *Dorul deplin* [10].

În paginile ce urmează, vom analiza : titlul poeziei şi autorul ei, data elaborării şi geneza acesteia, originalitatea şi legăturile liricii din Moldova cu cea din Ţara Românească. Ne vom preocupa de circulaţia poeziei prin melodia lăutărească, deoarece acesta a fost unul din mijloacele curente de vehiculare şi răspîndire a liricii din secolul al XIX-lea în Ţările Române.

În manuscrisele lui Iancu Văcărescu [11], poezia *Dorul deplin* este însoţită de o însemnare marginală. Ea cuprinde : vechea intitulare : *Arie*, numerotaţia III, şi un al doilea titlu, *Învierea*, anulat, care arată că a fost sugerat poetului de versul al optusprezecelea :

„Ţărna mea va învia" — ... —,

Manuscrisele poeziilor lui Iancu Văcărescu, deşi sînt autografe, nu sînt tot atît de vechi ca şi poeziile ce conţin. Ele au fost copiate în clar cu ocazia publicării volumului la 1848. La poezia *Dorul deplin* poetul a adăugat însemnarea marginală din vechiul manuscris, autograf şi acela, dar care nu ne este cunoscut. Ea nu urma să fie publicată, dar aducea noului editor unele sugestii mai vechi pentru intitularea poeziei. Adevărul acesta îl putem înţelege mai uşor cercetînd şi volumul de poezii editat de I. Eliad, la 1830.

Din totalitatea poeziilor scrise de Iancu Văcărescu pînă la 1830, I. Eliad a ales numai o parte, pe care le-a publicat intitulînd volumul *Poezii alese*. El a dat astfel o ediţie selectivă în care poezia *Dorul deplin* a fost trecută în rîndul elegiilor şi intitulată ca atare. Din însemnarea marginală, pe care Iancu Văcărescu o transcrie pentru noul volum de la 1848, I. Eliad a păstrat în ediţia sa numai numerotaţia III. Cele două titluri : *Arie* şi *Învierea*, le-a lăsat de o parte.

---

nouă a literaturii româneşti. Ceva despre Costache Conachi. N. Iorga publică textul după un manuscris din biblioteca lui D. Grecianu, fără omisiunea versurilor din textul reeditat acum. Şi în alte cazuri, în manuscrisul publicat de Ecaterina şi Alexandru Teodorescu, se transcrie greşit textul lui C. Conachi; de pildă poezia *Catinca* introduce cuvîntul *Hristos*, în loc de *hrismos* — (oracol). („ca un Hristos de-a mea parte").

[9] Ion Manole, *Anton Pann*, Bucureşti, 1954, p. 53, nota 1.

[10] Gh. Bogdan-Duică, *Op. cit.*

[11] Academia Republicii Socialiste România, ms. 407 şi 408.

Este evident că Ovid Densusianu n-a dat importanță acestei însemnări marginale, și că însăși poezia, din volumul editat de I. Eliad, i-a scăpat, nefiind intitulată *Dorul deplin* [12].

Titlul acesta este de dată mai recentă, apare numai în ediția de la 1848, și reia tema din versul al doisprezecelea :

„Al meu dor este deplin"...

Cum pot fi explicate atîtea titluri pentru aceeași poezie ? Însemnarea marginală din manuscrisele poetului pare să dezlege această întrebare.

Primul titlu, *Arie*, reflectă o influență străină, în special franceză : *air — arie, melodie, cîntec*. E un titlu savant și necunoscut poeziei populare din această vreme. Este posterior versurilor și nu se poate deduce că Iancu Văcărescu, intitulînd astfel poezia, a vrut să arate intenția ca ea să fie cîntată. Ținem seama, mai ales, de faptul că în lirica din Țările Române pînă la 1830, această poezie a rămas necunoscută.

Titlul acesta, care nu apare în edițiile tipărite, ne dă o indicație prețioasă, atît pentru poezia în sine, cît și despre activitatea poetică a lui Iancu Văcărescu, anume aceea că versurile acestea au fost scrise în vremea cînd autorul cerceta poezia străină și încerca tot felul de traduceri și adaptări din literatura franceză, germană și italiană [13]. Epoca aceasta este a tinereții.

---

[12] Iată ce spune el despre ediția de la 1830. „Conachi n-a putut lua versurile citate de la Văcărescu. Poeziile acestuia din urmă s-au publicat mai întîiu la 1830, dar în această ediție nu aflăm *Dorul deplin*. Numai ediția a doua, de la 1848, cuprinde poesia aceasta". (Ovid Densusianu, *Asupra unei poesii a lui Iancu Văcărescu*, loc. cit.).

[13] Lectura sa din această vreme este variată: gramatică, filozofie, poezie, călătorii etc. Încercările sale de traduceri s-au păstrat, numai parțial, sub formă de ciorne. Cîteva nume de autori cercetați apar notate pe aceste ciorne numai întîmplător: Béranger (Pierre-Jean), Wailly (Noël de), Piron (Alexis), Gilbert (Nicolas-Joseph-Laurent), Wieland (Cristoph-Martin), Delille (abbé-Jaques), Alembert (Jean le Rond d'), Parny etc. Nu-l întîlnim menționat și pe Goethe, dar versurile intitulate *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine* au circulat în amîndouă Țările Române ca o poezie populară originală. Ele redau *Cîntecul Margaretei la roata de tras* (Goethe, *Faust* I).

Au circulat două variante ale acestei poezii: una în Moldova, iar alta în Țara Românească, pe care le prezentăm mai departe. Ele constituie prima popularizare a poeziei lui Goethe în țările noastre; sînt inedite și nesemnalate.

În problemele ce le vom urmări mai departe: a paternității și a legăturilor dintre lirica lui Iancu Văcărescu și cea a lui Costache Conachi, la începutul secolului al XIX-lea, pot fi luate în considerare, ca punct de plecare și pentru poezia *Dorul deplin*

Cît mi-i de urît
Cînd sînt fără tine,
Toate pre pămînt
Moarte-s pentru mine.
Oriunde aș fi,
Dacă nu ești față,
Parcă-s prin pustiu,
Afară de viață.
Vai de mine! atuncea.
Cînd nu vii îndată,
Pe urmă-ți eu plîng
Zioa toată
Și de-o pierd din ochi,
Leșin simt că-mi vine
De te și zăresc,
Alerg după tine.

Simtu-te că vii,
Tremur peste fire,
Să-mi es din sămțăre.
Gurița deschide,
Cerul se deschide;
De mînă mă prinde,
Foc simț că s-aprinde;
În brațe mă ține,
Fulgere văzduhul;
La sinu-ți mă strînge
Eu că și-m dau duhul,
Sufletul să duce.
Am răpus nădejdea,
Dorul m-au pătruns,
Para ce mă arde,
Nu e de ascuns.

Datarea poeziei *Dorul deplin* ca o operă a tinereții constituie o indicație ce merită să fie reținută, în sensul că, deși retipărită la 1848, este una din poeziile de la începutul activității sale poetice (1810—1820) [14].

Al doilea titlu, *Învierea*, am arătat mai înainte, relua motivul din versul al optusprezecelea. I. Eliad a socotit, probabil, titlurile acestea nepotrivite versurilor, le-a înlăturat și a reintitulat poezia, *Elegie*, așezînd-o

---

Răbdarea nu mă lasă,
Răul prisosește;
Cu nemulțumire
Nevoile-m crește.
Oricum m-oi întoarce,
Oriunde m-ntorc.
Și or de ce m-apuc,
Izbutirea fuge
Parcă e năluc.
Fiind depărtat
De ceia ce-m place,
Bunătatea lumii
Ce dobîndă-m face?
Departe dă mine,
Aproape dă mare,
Stă înțelenită
Comoara cea mare;
Căci nu e cu putință
Să zbor, să mă duc,
Fericirea vieții
În brațe s-apuc.

(manuscris moldovenesc inedit).

(Academia Republicii Socialiste România, ms. 1651, f. 169).

Varianta transcrisă după ms. moldovenesc (circa 1840), a fost publicată, cu unele deosebiri, între poeziile lui Costache Conachi, sub titlul, *În lipsa ei* (ediția I, p. 71; ediția II, p. 131). Este o traducere a lui Iancu Văcărescu, sau a lui Costache Conachi? Sub titlul, *Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine*, care constituie versul incipient în poezia publicată la Costache Conachi, o aflăm și în traducerile inedite ale lui Iancu Văcărescu (circa 1814—1820), dar nu mai găsim și textul, în continuare, tipărit la Conachi. La Academia Republicii Socialiste România, în ms. 21, f. 42, aceste versuri sînt intitulate, *Cîntecul Iulii pentru Ovidie;* în ms. 30, f. 64—65, *Iulia către Ovidiu*, cu mențiunea, tălmăcire; în ms. 137, f. 50—53, *În lipsa ei*, cu corectări autografe ale lui Conachi; *ibidem*, f. 61—62; în ms. 945, f. 57—59, *Iulia către Ovidie;* în ms. 5153, f. 44, versurile sînt numerotate 50, dar neintitulate; în ms. 4308, f. 46—46 v., neintitulate; în ms. 3592, f. 148—148 v., *Cîntecul Iulii*. Aceleași versuri au fost culese și de Anton Pann și publicate sub titlul, *Cîntecul 12 (Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, București, 1837, ediția a II-a, broșura IV, p. 31).

Costachi Conachi a putut cunoaște și culege versurile deoarece erau în circulație literară. Editorul din 1856 aflînd aceste versuri între poeziile lui Costache Conachi le-a tipărit, socotindu-le originale. Culegătorii din Moldova au împrumutat acestor versuri titlul dintr-o altă tălmăcire, intitulată *Iulia către Ovidie*. Anton Pann nu folosește intitularea din Moldova și acest fapt poate duce la concluzia că folosește o versiune din Țara Românească. În primele decade ale secolului al XIX-lea, poezia lui Costache Conachi nu circula în Țara Românească. Nici mai tîrziu nu se cunosc traduceri ale lui Costache Conachi din Goethe. Poezia aceasta pare să fie a lui Iancu Văcărescu, pe care în aceeași vreme îl aflăm scriind versuri bilingve, ca acestea de mai jos:

Ewig, ewig liebe dich, va să zică că trăind
O să fiu în fericire numai pe tine iubind.
Ewig, ewig liebe dich, va să zică c-o să mor,
Ș-o să fiu dus și la groapă cu al tău dulce amor.
Ewig, ewig liebe dich, va să zică că și-n raiu
Dragostea n-o să mă lase, și-o să aibe un dulce traiu.
Ewig, ewig liebe dich, va să zică că-n vecie
Al meu libov să-nflorească, și întemeiat să fie.
Iată cum să tălmăcească „Ewig", ce m-ai întrebat;
Ți-l trimeț cu tîlcuire și cu tot cuprinsul dat!

(Academia Republicii Socialiste România, ms. 1651, f. 238. Versuri inedite, nesemnalate pînă acum).

[14] Regruparea poeziei *Dorul deplin* între *Cînțonete*, în ediția poeziilor tipărită la 1848, pare să fi ținut seamă, mai ales, de această caracteristică.

a treia în ordinea succesiunii din volum [15]. S-a făcut schimbarea titlurilor cu consimțămîntul autorului? Faptul că la 1848 el reproduce aceste titluri inițiale, în însemnarea marginală a volumului, poate arăta dorința de a reveni la unul din ele, sau spre a le folosi ca bază de discuție pentru reintitularea poeziei. I. Voinescu II n-a fost de aceeași părere cu I. Eliad, titlul de *Elegie* fiind prea general, și a reintitulat poezia. Din anul 1848 aceasta rămîne cunoscută sub titlul *Dorul deplin*.

Ediția poeziilor de la 1830 este deosebit de prețioasă și pentru data cînd a fost elaborată poezia *Dorul deplin*. Volumul acesta ne obligă să ducem cu 18 ani mai înapoi, de la 1848, data cînd a fost compusă poezia. Atît ediția poeziilor de la 1830, cît și vechiul titlu, *Arie*, din însemnarea marginală, arată că poezia este și mai veche decît anul 1830. Spre a ne apropia de obîrșia ei reamintim un fragment din cunoscuta scrisoare a lui Iancu Văcărescu către I. Eliad, în care-i scrie despre versurile sale și despre epoca de creativitate din tinerețea lui.

...„Dumneata numești tînăr poet pe unul ce te-a crescut. Afară de nu va fi și aceasta o poetică licență ce ți-e dăruit-o, vrînd printr-însa să arați că orice cercare a limbii noastre am rîvnit să fac, a fost după întoarcerea mea de la Viena, 1810—1819, cînd eram atunci de 27 de ani"...

Coroborînd informațiile obținute: că poeziile publicate de I. Eliad la 1830 au fost compuse înainte de acest an, că titlul *Arie* din însemnarea marginală amintită ne arată aceste versuri ca fiind o poezie din tinerețe, precum și precizarea ce o face însuși Iancu Văcărescu că poeziile lui, cele mai multe, le-a compus între anii 1810—1819, va trebui să ducem și mai înapoi, poate între anii 1810—1819, sau poate ceva mai tîrziu, data elaborării poeziei *Dorul deplin*. Totuși, această dată trebuie așezată înainte de anul 1830 și cu mult mai înainte ca poeziile lui Costache Conachi să fie răspîndite în Țara Românească [16].

---

[15] În ordinea succesiunii la Eliad, *Elegie I* a fost intitulată de I. Văcărescu *Perderea cumpătului* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 407, f. 50 v.), în ediția de la 1848 s-a retipărit sub titlul *Suflet înfocat*. Poezia a fost retipărită la 1840, sub titlul, *Elegie*, în original și traducere germană (I. M. Firmenich, Τραγοδία ρομαϊκα, *Neugriechische Volksgesänge Original und Uebersetzung in Zusammenstellung mit den uns aufbewahrten altgriechischen Volksliedern*, Berlin, 1840). Autorul publică diferite note privitoare la starea literaturii române, după informațiile date de prințul Nicolae Ghica. Traduce poezia lui Iancu Văcărescu „von seinem Landsleute der Anacreon der Romani genant". Elegia II, intitulată de Iancu Văcărescu *Arie* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 408, f. 85), a fost retipărită, la 1848, sub titlul *Inimă rănită*. Prima redacție, nedefinitivată, ibidem, ms. 1651, f. 365 v.; o variantă neautografă, ibidem, ms. 690, f. 84. Versurile nu sînt intitulate, dar copia nu depășește anul 1832.

[16] Erau cunoscute versurile lui Costache Conachi în Țara Românească pînă la 1830? Culegerile de poezii populare din Țara Românească, inedite pînă acum, conțin o poezie prelucrată de Costache Prisiceanu, taxîdar la Muscel, la 1825, care reamintește una din poeziile binecunoscute ale lui Costache Conachi, anume poezia *Moarte, moarte ce nu vii?* Asemănarea ce există între aceste două poezii, ca temă și tratare, este fără echivoc. Poate constitui aceasta o dovadă că poezia lui Costache Conachi era cunoscută în Țara Românească? Ne putem întreba, de asemenea: s-a inspirat Costache Conachi din poezia amintită a lui Costache Prisiceanu spre a o compune pe a sa? Există, cumva, un prototip care să stea la baza acestor două opere? Arătăm că poeziile populare ale secolului al XVIII-lea culese în Țara Românească pun în afara discuției noastre ambele ipoteze. Culegerile amintite arată un astfel de prototip, care a înlesnit atît prelucrarea lui Costache Prisiceanu, cît și pe aceea a lui Costache Conachi. Această nouă poezie a secolului al XVIII-lea nu mai este cunoscută nici sub formă de variantă în nici una din culegerile din Țara Românească sau Moldova, ceea ce ne permite să o socotim ca prototip al prelucrărilor amintite.

I. Eliad spune că poeziile lui Iancu Văcărescu au fost cunoscute de un cerc restrîns de prieteni înainte de a fi publicate. El afirmă că Anton Pann și Paris Momuleanu le-au cunoscut și folosit înainte de anul 1830 [17]. Știrea aceasta este lipsită de preciziune și se păstrează în limitele ei vagi, de aceea nu o putem raporta la poezia *Dorul deplin*.

Data pe care o arată Iancu Văcărescu pentru elaborarea celor mai multe poezii ale sale, adică între anii : 1810—1819, poate să se refere și la poezia *Dorul deplin*, deoarece aceasta se înseriază cu alte elegii [18], care au aceeași temă — suferința în dragoste — și a căror vechime este atestată.

Spre a ușura comparația textelor publicăm poezia *Dorul deplin*. Ea conține cinci strofe în amîndouă edițiile publicate, și tot același număr de versuri și în manuscrise [19] :

Mă sfîrșesc, amar mă doare,
Și n-am milă cui să cer;
Toate sînt nesimțitoare:
Oameni, elementuri, cer.

A răpus milostivirea
Chiar și duhul îngeresc,
Care însuși e simțirea;
Alt ce mai nădăjduiesc?

Nimic nu-mi mai folosește
Oricît gem și oricît suspin;
Rău-m nu se micșorește,
Al meu dor este deplin.

Hotărăsc, dar, o sfîrșire
La cumplitul meu omor (sic)
Fără-a da cuiva de știre
Singur voiu să mă omor.

Și murind eu, mulțămită
Țărna mea va învia,
Cînd o lacrimă iubită
Va simți picînd pe ea.

Tema poeziei *Dorul deplin* apare și în elegiile anterioare, cum reiese din următoarele versuri :

„Suflet altul n-are
Chin astfel de mare,
Foc, astfel de greu;
Trăesc moarte vie,
Fără să mă știe
Altul, decît eu".

---

[17] „Curierul de ambe sexe", I, p. 89—91. Anton Pann a publicat în 1831 poezia, *Soarta în viață*, fără mențiune de autor și fără dată (*Poezii deosebite sau Cîntece de lume*, București, 1831, p. 10—12; idem, ediția a II-a, 1837, p. 24—26). Dacă punem în legătură acest fapt cu informația dată de I. Eliad, se naște întrebarea: de ce Anton Pann o publică sub anonimat, cînd cunoaște autorul? A vrut să arate circulația acesteia în lirica vremei? Nu știm. I. Eliad o menționează în circulația literară încă din 1814, iar la Iancu Văcărescu o regăsim transcrisă în ms. 407, f. 109 și ms. 408, f. 52. În culegerea din Moldova de la 1836 (ms. 3592, f. 110), este atribuită greșit lui Costache Conachi; M. Eminescu o culege, tot în Moldova, ca o poezie populară (ms. 2308, f. 65—65 v.). Pînă la 1848, nici una din culegerile din Țara Românească nu arată autorul: ms. 1112, f. 391 (culeasă în jurul anului 1845); ms. 3153, f. 5 v. —7; ms. 5463, f. 7—7 v.; ms. 2299, f. 8 (variantă), toate aceste culegeri la Academia Republicii Socialiste România. A mai fost tipărită de A. Pumnul, *Lepturariu*, III (1682), p. 280 și de Al. Odobescu, *Colecțiune de poezii vechi*, București, 1878, p. 99—100. A fost tradusă în limba germană de S. Möckesch, *Romänische Dichtungen ins deutsche übersetzt*, von ..., Hermanstadt, 1859, pl 25—27.

[18] *Soarta în viață și Către mormînturi* (I. Văcărescu, „Colecție din poeziile d-lui" ..., 1848, p. 121—127).

[19] Nu toate poeziile tipărite la 1848 au păstrat același număr de versuri, de pildă, poezia *Simpatia* are 10 versuri mai puțin decît în ediția de la 1830. La fel, primele poezii publicate la 1827, înaintea lui I. Eliad, și anume: *Chibzuire și rugăciune. O lumină să răvarsă și să arată Românilor celor adevărați table de aur cu bună vestire*, sînt deosebite ca redacție de același text publicat la 1848. (Dimitrie Nicolau Darvar, *Culegere de înțelepciune scrisă în limba greacă de ... iar acum tălmăcită în cea românească de Iancu Nicolae Moldovean*, București, 1827, p. 125—129). În anexă poeziile sînt publicate anonim.

În continuare vorbește de :

„Vecinica moarte
Ce — acum pătimesc" [20]

Din același ciclu de poezii face parte și elegia *Către mormînturi*, care arată aceeași stare sufletească :

„Nesimțirea este fire
La cîți pot da ajutor,
Ah! nu e tămăduire,
Nicăieri, la al meu dor ...[21]

Tematica indică faptul că aceste elegii sînt scrieri ale tinereții, toate par a fi elaborate la intervale mici de timp între anii : 1814—1817, cum arătase și I. Eliad pentru una din acestea.

Numerotînd poezia *Dorul deplin* ca a treia elegie, Iancu Văcărescu a indicat în mod direct că ea nu este o poezie izolată, ci legată de alte elegii prin temă și, prin urmare, din aceeași vreme.

Adăugăm că și traducerile stîngace aflate în ms. BAR 1651 [22], databile tot dintre acești ani : 1814—1820, au o tematică similară.

Versurile citate pot arăta apropierea poetică cu poezia *Dorul deplin*, care se dovedește a fi o operă cu mult mai veche decît admitea Ovid Densusianu la 1900.

Admițînd ca un rezultat sigur ceea ce trebuia argumentat, Ovid Densusianu sfîrșea studiul său cu o judecată de ordin general, sau aproape general : „Dacă am căuta să descoperim izvoarele de la care s-au adăpat literații noștri, am vedea în cele din urmă că originalitatea este o calitate foarte rară la noi".

---

[20] *Colecție din poeziile d-lui ...*, 1848, p. 121—123. Elegia se intitulează *Soarta în viață*. O variantă Academia Republicii Socialiste România, ms. 2299, f. 8 v.

[21] Poezia a fost publicată prima dată de Anton Pann, *Poezii deosebite sau Cîntece de lume*, București, 1831, p. 15—16; ediția II, București, 1837, p. 29—30. O traducere în limba germană apare la 1851 (S. M. Öckesch, *Romanische Dichtungen ins deutsche übersetzt von ...*, Hermanstadt. 1851, p. 25—27). În traducere, poezia este intitulată apocrif *Der Unglückliche*. Pentru circulația acestei poezii este interesant să amintim că a fost îndelung cîntată. La Academia Republicii Socialiste România o semnalăm în următoarele manuscrise: ms. 407, f. 136 v. —138; ms. 408, f. 54; ms. 3153, f. 59 (copie text defectuos); ms. 3592, f. 112 (variantă culeasă în Moldova la 1836 și atribuită lui Costache Conachi), ms. 4308, f. 3—4 (culeasă de O⟨ancea⟩ Slăvulescu, la Buzău, și intitulată *Cîntece veselitoare*. Versurile au fost aranjate pe note psaltice și se cîntă pe glasul al 6-lea); ms. 5108, f. 130—131 (cu notația psaltică a ierodiaconului Iosif Naniescu, la 1833, Buzău); ms. 2308, f. 77 (fragment, însumînd 9 versuri, copiat de M. Eminescu).
O imitație mediocră publică N. Istrati, în „Foae pentru minte, inimă și literatură", 1842, nr. 25, p. 200, după versurile: 13—16 din poezia lui I. Văcărescu:

„La voi viu păduri stufoase,
La voi cat să adumbresc;
Astă inimă focoasă
La voi viu să răcoresc" ...

Vornicul N. Manu, poet și mai ales traducător în l. greacă a unor poezii din Voltaire, Delille, La Fontaine și Lamartine, s-a inspirat, în poezia sa *Despărțirea*, din aceste versuri ale lui Iancu Văcărescu. (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2224, f. 143.)

[22] I. Eliad a ținut seamă, în volumul publicat, de această gradație, și a asociat poezia *Dorul deplin* cu alte elegii din aceeași vreme: *Sufletul înfocat* și *Inima rănită*.

Am arătat mai înainte că poezia *Dorul deplin* apare în operele lui Iancu Văcărescu legată, prin compoziție și stil, de alte două elegii : *Soarta în viață* și *Către mormînturi*. Împreună cu acestea, poezia *Dorul deplin* închipuie o trilogie, în care apare o gradație a stărilor sufletești.

Reamintim că vechiul titlu, *Învierea*, din însemnarea marginală, pledează pentru unitatea poetică a acestei trilogii ca operă originală. Elegiile publicate de I. Eliad ne lasă să înțelegem ușor cum suferința a inspirat pe poet pentru fiecare din ele și că toate cele trei elegii converg spre finalul din poezia *Dorul deplin* : lacrămile iubitei răsplătesc sacrificiul poetului și-l vor învia.

Raportîndu-ne la poezia populară, atît din Țara Românească, cît și din Moldova, de pînă la 1830, nu putem apropia nici un exemplu care să fi putut inspira pe Iancu Văcărescu, sau să fi putut constitui un izvor literar la elaborarea poeziei *Dorul deplin*.

De asemenea, traducerile și încercările de prelucrări din poezia universală, mai ales franceză, aflate sub forma diverselor stilizări în ms. 1651, despre care am amintit mai înainte, pot fi socotite ca izvoare incerte. De aceea, ne îngăduim să afirmăm că viziunea și realizarea poetică a elegiei *Dorul deplin* aparține în întregime lui Iancu Văcărescu.

Manuscrisul 1651 cu multiple încercări, dicționar de rime și însemnări poetice din tinerețe (1814—1820) ale lui Iancu Văcărescu, arată, în marea lui majoritate, pasiune pentru poezia erotică franceză, germană și italiană [23], conține și cîteva poezii populare.

Dacă vom cerceta, oricît de sumar, volumul de poezii de la 1848, vom constata că Iancu Văcărescu a și manifestat o preocupare constantă de a separa versurile originale de prelucrările și izvoarele streine. Nimic n-ar fi stat împotrivă să arate influența unui alt poet pentru poezia *Dorul deplin*, sau pentru poezia lui în general.

Și, spre a înțelege mai bine cum au procedat amîndoi poeții prelucrînd același izvor poetic, ne vom îndrepta din nou spre scrisul lor dinainte de anul 1830. Arătăm că amîndoi poeții au prelucrat, independent, într-o versiune mai scurtă, *Cîntecul lui Sofronim* [24].

---

[23] Semnalăm catrenul lui I. Văcărescu, *La ochi (Colecție din poeziile d-lui ...*, 1848, p. 531) și ms. 407, f. 127; ms. 408, f. 230; ms. 3153, f. 18 v.) Cîteva date despre acest madrigal publică Ramiro Ortiz, „in quanto Guttiere de Cetina (1518—1577?) pote prenderne le mosse per quel suo celebrrimo madrigale: *Ojos claros serenos*, per cui quasi unicamente il suo nome figura nella „storia della Letteratura Castigliana" e che imitato (nella mossa iniziale) dal Guarini (1537—1612) nel suo: *Occhi, stelle mortali*, l'onore di due imitazione, anzi traduzioni rumene: la prima: *Voi ochi, murítoare stele*, di Stefan Crișan (Körösi), verso il 1817, l'altra: *Ochi cînd închiși mă prăpădiți*, di Iancu Văcărescu (1786—1863)!" („Varia Romanica", Firenze, 1932, p. 336—337; idem și considerații asupra traducerii, ibidem, p. 431). Vezi și José Munoz Escamez, *La Poésie espagnole depuis les chasons de geste jusqu'á nos jours*, Paris, f.a.

[24] *Cîte sate sînt pe Olt; Arză-te focul pădure; Velica de la Flămînda* etc. (Academia Republicii Socialiste România, ms. 1651, f. 352—378).

Cîntecul lui Sofronim, ca poezie populară, sau ajunsă să fie considerată populară, ca și originalul, pe care îl recunoaștem ca izvor literar sigur în prelucrările acestor doi poeți, era cunoscut în Țările Române încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea sau începutul celui de-al XIX-lea.

Iancu Văcărescu a intitulat poezia sa *Suferința* [25], iar Costache Conachi a dat în acrostih numele Casandrei [26]. Cel dintîi a adăugat în subtitlu mențiunea „Cîntec românesc", înștiințîndu-ne că sîntem în prezența unui izvor liric popular, pe care l-a prelucrat.

Poetul moldovean nu arată origina inspirației, iar în volumul de poezii tipărit postum, aceste versuri sînt așezate în rîndul „alcătuirilor", creîndu-se astfel confuzie asupra genezei și originalității lor.

În acest caz, desigur, operele lor pot fi socotite paralele, deoarece se dovedesc a fi scrise în aceeași vreme și avînd același izvor sigur.

Se știe că în unele din poeziile lui Iancu Văcărescu, ca și o parte din cele ale lui Costache Conachi, au intrat în circulația literară din Țările

---

Prima indicație ne-o dă un *Erotocrit* manuscris din Țara Românească, care poartă data de 1785, pe scoarța căruia îl aflăm copiat prescurtat și anonim în această formă:

„Inimă! mă ia merare,
Cum mai poți face răbdare
Pururea în foc arzînd,
Ne avînd nici mîngăere,
Nici vre-o milă la durere
De la mine așteptînd".

(Academia Republicii Socialiste România, ms. 158).

Cîntecul a fost publicat în întregime de Anton Pann, cu următoarea mențiune: „din compunerea d. paharnicului Iordache Slătineanu în cartea întitulată: *Ahilevs la Schira*, anul 1797". (A. Pann, *Spitalul amorului sau cîntătorul dorului*, București, 1852, ediția a II-a, broșura IV, p. 23; și într-o variantă prescurtată, *ibidem*, broșura III, p. 68). Nu sîntem în fața unei compuneri a lui Iordache Slătineanu, cum spune A. Pann, ci în fața unor versuri grecești. Iordache Slătineanu traducînd *Achilevs la Schiro*, a lui Metastasio, după o versiune grecească a vremei, spre a ilustra literatura neogreacă, a adăugat, în adaos și tot în traducerea sa, *Istoria lui Sofronim*, fără să menționeze autorul, dar cu specificarea: „greaca nouă". Lucrarea cuprinde povestea dragostei lui Sofronim, ucenicul lui Praxitel, pentru Hariti, fiica judecătorului Aristaf. Versurile popularizate în Țara Românească sînt cele cîntate de Sofronim. Traducerea a fost tipărită la Sibiu și a circulat mult în Țările Române înainte de a retipări Anton Pann aceste versuri.

Cîntecul lui Sofronim a circulat independent de textul povestirii și a luat caracterul unei poezii populare autohtone.

Iancu Văcărescu a adăugat la prelucrarea sa un subtitlu, „Cîntec românesc", arătînd că a prelucrat o poezie ajunsă populară. O găsim în cinci copii variante culese în Țara Românească (Academia Republicii Socialiste România, ms. 2706, f. 27 v. („Catastih dă orice stihuri să va găsi, 1822, noemvrie 17"); ms. 1753, f. 44 v. (Stihuri eroticești", culese la 1828, de Scarlat Bărcănescu, fost ispravnic în jud. Prahova); ms. 3153, f. 11—11 v.; ms. 5463, f. 3—3 v.; ms. 1514, f. 61). Frecvența aceasta este atestată și în Moldova. Menționăm cîteva manuscrise, ibidem: ms. 877, f. 45 v.; 3101, f. 25—25 v. culeasă la 1840, aprilie 20, Roman; ms. 3592, f. 99—100.

Același motiv folcloric îl recunoaștem și în versurile analoge ce au circulat în Ardeal. Ele sînt mai depărtate de prototipul versiunii imprimate la Sibiu, dar arată că această temă populară a fost răspîndită pe o arie mare, a avut o circulație intensă și a constituit o predilecție a vremii.

„Inimă supărăcioasă!
Ce să-ți dau să fii voioasă?" ...

Culeasă și publicată de N. A. Chincișan, *Un suflet chinuit*, în „Unirea", Blaj, XII (1912), nr. 14, p. 5).

[25] Academia Republicii Socialiste România, ms. 407, f. 130. Amintim că poezia a fost tradusă în limba germană după moartea poetului, ca o operă originală, nefiind cunoscută originea populară (Ludwig Adolf Staufe, *Romänische Poeten in ihren originalen Formen und Metrisch (Lœden)*, Wien, 1865, p. 164—165).

[26] Academia Republicii Socialiste România, ms. 137, f. 34 v. —35; idem, ms. 30 f. 43; C. Conachi, *Poesii*, Iași, 1856, nr. LXXXIV, p. 164; ediția a II-a, Iași, 1887, p. 35—36.

Române, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales pe două căi : prin copii manuscrise, și prin muzică lăutărească [27].

Poezia *Dorul deplin* a făcut parte din categoria poeziei melice. Ea a intrat în circulația literară numai la publicarea ei de către I. Eliad, la 1830, de aceea nu vom putea vorbi de răspîndirea ei prin melodie înainte de acest an. Problemele pe care le înfruntăm acum sînt următoarele : cine, cînd și unde s-a scris melodia pentru poezia *Dorul deplin*? A putut culege Iancu Văcărescu poezia aceasta de la lăutari?

Culegerile cu notații psaltice, ale poeziilor cîntate în Țările Române din prima jumătate a secolului al XIX-lea, nu arată totdeauna și pe autorii melodiilor. Aceștia erau buni cunoscători ai muzicii orientale, ceea ce presupune o pregătire cărturărească. Cunoștința aceasta nu o putem pune și în seama lăutarilor, care erau executanți sau alcătuiau melodia „după ureche", în cazul cînd și compuneau anumite cîntece [28].

Reamintim că Alexandru Gavra, profesor la gimnaziul din Arad, a compus muzica pentru clavir și coruri școlare la unele din poeziile lui Iancu Văcărescu [29]. Vindea partiturile sale oricui cu preț de trei sfanți de argint, și le trimitea și prin poștă la cerere. Îndeletnicirea aceasta și

---

[27] În publicațiile lui Anton Pann se identifică nouă poezii cîntate de iscusitul psalt al bisericii Olarilor, care a desfătat viața Bucureștilor și a dus în casele știutorilor de carte poeziile lui Costache Conachi. Citățm și cîteva din versurile lui Costache Conachi care reamintesc melodia lăutărească și ritmul tărăgănat al muzicii, al căror titlu tipărit îl transcriem între paranteze:„ Pînă cînd, nemilostivo! ai gînd să mă pedepsești?" *(Pînă cînd, nemilostivo?)*; „Dacă ai venit în lume numai ca să mă omori" *(Dacă ai venit în lume)*; „Zori răsar și eu sînt treaz" *(Moarte, moarte, ce nu vii?)*; „Mă sfîrșesc amar mă doare" *(Mă sfîrșesc, amar mă doare)*; „Scripcă jalnică, duioasă" *(Ah, zilele fericite)*, etc. Această caracteristică a poeziei lui Costache Conachi de a fi ușor modulată de cîntăreți, care a și înlesnit în mare măsură răspîndirea versurilor lui, o cunoaștem și din scrisul poetului. Poezia *Luna plină*, datată 1846, poartă în ms. următoarea recomandare după versul 24: „pînă aici se cîntă în viers, iar de aici se citește liniștit".
Din traduceri, Anton Pann publică *Cîntecul Iuliei*, pe care l-am amintit mai înainte. Poezia aceasta, tradusă de J. J. Rousseau, *Oeuvres*, Paris, 1846, t. III, p. 585 (vezi și I. M. Rașcu, *Anuarul societății literare Gr. Alexandrescu*, Focșani, 1922, p. 55—60), este cunoscută și sub titlul *În lipsa ei* (Academia Republicii Socialiste România, ms. 3592, f. 148—148 v.; ms. 3153, f. 44); vezi și Paul I. Papadopol în A. Pann, *Scrieri alese*, București, p. 429. Gh. Sion spunea că versurile lui Costache Conachi făceau „gloria lăutarilor", iar Manolache Drăghici *(Istoria Moldovei pe timpu de 500 de ani pînă în zilele noastre*, Iași, 1857, p. 105) spune despre vestiții lăutari: Năstase și Angheluță, care l-au însoțit la Chișinău, la 1821, „că și-au lăsat nume trainic în pămîntul acesta despre talentul ce aveau a cînta și a purta arcușul". Se cunoaște și numele lăutarului lui Iancu Văcărescu. El se numea Stoian Marin (Emil Vîrtosu, Ion Vîrtosu și Horia Oprescu, *Începuturi edilitare*, București, 1932, p. 213).

[28] Afară de vestiții psalți ai Mitropoliei, cu voci înalte și cultură muzicală, mai erau în București și unii profesori de muzică pentru casele particulare. Aceștia, desigur, răspîndeau, în cerc restrîns, anumite melodii, pe care apoi le cîntau și lăutarii. Dintre aceștia cunoaștem, în București, pe un oarecare Pano, care se intitula „maître en instruments et leçon de fortepiano", căruia focul din 1833 i-au distrus întreaga agoniseală. Locuia cu soția la Hanul Roșu (Arhivele statului, București, Primăria orașului București, dos. 170/1833).

[29] Alexandru Gavra, *Preambulul hronico-istoricesc cu numele Șincai și Samuil Clain în cîmpi Eliseului, și între alții și un nemernic de la Arad ...*, Buda, 1844. „Modulările cîntecelor de sub nr. 15, 17, 19, 51 și 58 („Tu-mi ziceai odată cum că pîn-la moarte"; „Te strîngeam în brațe și buzele tale"; „Mă sfîrșesc, amar mă doare"; „Cale bună prea iubită"; „Îmbărbătați-vă, Români;" „Ceasornicul îndreptat"), prin Ungurie sînt cunoscute și se află de vînzare". Publicația lui Alex. Gavra ne dă două informații prețioase: că poeziile arătate în cartea sa din 1844, unele de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, iar altele din primele decenii ale secolului al XIX-lea, erau cunoscute și cîntate în Ardeal înainte de apariția cărții sale, și că muzica lor are ca autor pe Alex. Gavra. *Dorul deplin* se cînta în Ardeal înainte de 1844.

comercializarea îl făcuse cunoscut în Ardeal. Între poeziile a căror muzică a fost scrisă de Alex. Gavra se află și *Dorul deplin*. Cu prilejul publicării unei lucrări de a sa la Buda la 1844, a retipărit poezia aceasta, fără titlu și fără notația muzicală; aceeași cu cea publicată de I. Eliad la 1930, adăugînd această referință : „Din poeziile logofătului Iancu Văcărescu" [30].

Două fapte ne pot reține atenția : pe de o parte că Alexandru Gavra se face cunoscut ca autorul muzicii acestei poezii a lui Iancu Văcărescu, care ajunsese să fie cîntată în Ardeal cu mult înainte de anul 1844, iar pe de altă parte că pătrunderea versurilor peste munți are loc la o dată cînd *Dorul deplin* nu se cînta în Țara Românească, fapt care îl determină să-i compună melodia. Din nici o informație directă nu deducem calea ce a urmat poezia *Dorul deplin* cînd a pătruns în Ardeal și nici ce l-a determinat pe Al. Gavra să-i scrie melodia.

În cadrul acestor probleme, cercetarea noastră se îndreaptă din nou spre Țara Românească.

Putem admite că Alexandru Gavra a cunoscut versurile lui Iancu Văcărescu din volumul editat de I. Eliad, sau din „Curierul românesc". Nu putem deduce același fapt și pentru celelalte poezii populare amintite. Acestea arată că au fost selectate din folclorul Țării Românești de cineva care cunoștea și predilecția societății românești pentru acestea.

Printre admiratorii și popularizatorii activi ai poeziei lui Iancu Văcărescu amintim și pe N. Rudeanu din Cîmpulungul Mușcelului. Constatăm că acesta colaborează cu Alexandru Gavra, care-i menționează numele în opera amintită [31].

Este probabil că N. Rudeanu i-a trimis poezia *Dorul deplin* lui Alexandru Gavra, invitîndu-l să scrie muzica atunci cînd aceasta apăruse, de curînd, în ediția lui I. Eliad, și constituia o noutate literară, adică între anii 1830—1832.

Nu este cunoscută melodia acestor versuri pînă acum, nici dacă s-a cîntat în Țara Românească, deoarece culegerile cunoscute din poezia vremei nu o conțin însoțită de notația muzicală. Dar pentru alte poezii populare ce au trecut din Țara Românească în Moldova, în secolul al XIX-lea, știm că textul liric era însoțit de textul muzical.

Din culegerea pe care M. Eminescu o face din folclorul vremii, aflăm că poezia s-a cîntat în Moldova destul de timpuriu.

Dacă am admite ipoteza lui Ovid Densusianu că Iancu Văcărescu a putut culege poezia de la lăutarii care cîntau în Țara Românească versurile lui Costache Conachi, va trebui să admitem și ipoteza că au existat două melodii, în aceeași vreme, pentru aceeași poezie : una în Ardeal, iar alta în Moldova, care, implicit, trebuia să fie cunoscută și în Țara Românească [32]. De asemenea și textul literar al celor două variante :

---

[30] Indicînd ca autor pe Iancu Văcărescu, nu pune în discuție paternitatea lui asupra poeziei *Dorul deplin*, și nici nu ne arată vreo altă poezie a lui Costache Conachi. Din referința lui ar putea rezulta că nu se punea în epocă problema unei alte paternități.

[31] N. Rudeanu a publicat *Table de aur*, una din poeziile lui Iancu Văcărescu, în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", 1841, desigur prin intermediul lui Alexandru Gavra. Un caiet cu versuri culese de N. Rudeanu, la Academia Republicii Socialiste România, ms. 987.

[32] Pătrunderea cîntecelor populare din Ardeal în Moldova, și invers, acum o jumătate de secol, a fost arătată de un ardelean sosit la București. Este sigur că obiceiul trebuie să fi fost cu mult mai vechi. „Multe din cîntece le cunoaștem, le cîntăm le cîntăm și noi, învă-

din Moldova şi Ţara Românească. Nu ne putem explica ca această melodie să nu-i fi fost cunoscută lui N. Rudeanu. Ar mai fi trimis el versurile lui Alexandru Gavra fără să-l înştiinţeze că acestea se cîntau; [sau ar mai fi încercat acesta să mai compună o altă melodie, pe lîngă aceea deja încetăţenită? Alexandru Gavra compune, totuşi, muzica acestei poezii, pe care o atesta ca fiind a lui Iancu Văcărescu.

Nu ştim care melodie s-a putut cînta în Ţara Românească. Cercetările şi culegerile de pînă acum nu o conţin. Putem admite, fără să greşim, că N. Rudeanu a putut primi manuscrisul muzical al acestei poezii de la Alexandru Gavra, ca un omagiu şi recompensă pentru colaborarea lui. Răspîndind muzica compusă de Alexandru Gavra, îl ajuta la comercializare partiturii şi populariza, în acelaşi timp, poezia lui Iancu Văcărescu.

Este mult mai uşor de admis că în Ţara Românească să se fi cîntat melodia scrisă de Alexandru Gavra şi, de aici, să fi trecut în Moldova, aşa cum a trecut întreaga poezie cîntată, pe care o identificăm în culegerile moldoveneşti.

N-ar fi fost posibil ca melodia lui Alexandru Gavra să treacă direct în Moldova, ocolind Ţara Românească, în care ar fi ajuns după aceea. Nici N. Rudeanu n-ar fi admis poezia lui Alexandru Gavra să-i compună muzica, după cum acesta n-ar mai fi compus o altă melodie care să ajungă în Ţara Românească.

În această situaţie, nu se poate admite ipoteza lui Ovid Densusianu, deoarece versurile lui Iancu Văcărescu se dovedesc a fi anterioare poeziei cîntate.

ţîndu-le de la lăutarii din Bistriţa Ardealului, cari la rîndul lor le învăţau şi ei din Moldova, unde mergeau din cînd în cînd — prin Piatra Neamţ, Iaşi, ş.a.m.d. şi astfel le răspîndeau prin Ardeal, aceşti lăutari bistriţeni fiind propagandiştii cîntecilor şi ai muzicei naţionale". (Iuliu Moisil, *Bucureştii romantici. (Impresiile unui tînăr ardelean sosit în Bucureşti pentru întîiaşi dată acum o jumătate de veac)*, în „Bucureştii vechi", I—V (1935), p. 43—44.

COORDONATE ALE POEZIEI FILOZOFICE LA B.P. HASDEU

STANCU ILIN

Sugeram, într-un studiut publicat anterior[1], că în ciuda diversității ei, poezia lui B. P. Hasdeu poate fi perspectivată în mod unitar. Cîteva coordonate esențiale par a fi permanente în conștiința și creația poetului. Îndeosebi din *prefața* la placheta de versuri din 1873, desprindeam existența — în structura personalității artistului — a unui conflict tragic interior, explicabil prin meandrele biografiei sale, dar și prin achiziții culturale. Tot acolo consemnam însă permanenta dublare cu persiflarea, sarcasmul, spectacularul, adică cu tot ce putea constitui o deviație de la adevăratele sfîșieri lăuntrice. În fond, tensiunile interioare abia schițate, din primul său volum de *Poezie*, se vor amplifica — prin voia unui destin necruțător — o dată cu moartea fiicei sale, Iulia. Intensitatea tragismului este acum, în mod firesc, exacerbată și va fi exprimată direct, prin clamori inimitabile. Totuși, deși accentele sînt altfel distribuite, caracterul dual al personalității scriitorului se manifestă și în această ultimă perioadă a creației sale.

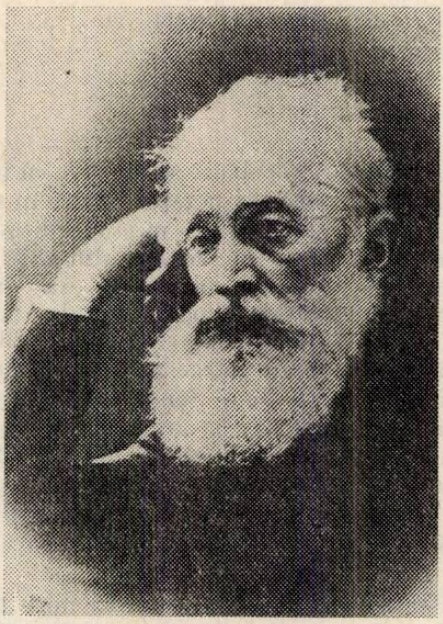
Vom prezenta, în cele ce urmează, cîteva note la o ediție critică a operei lui B. P. Hasdeu. Dar, înainte de a comenta adevărata poezie filozofică din volumul *Sarcasm și ideal* (1897), să ne fie permis a ne opri atenția asupra a două poezii, menționate în prefața din 1873, ca purtătoare ale unor elemente de *ars poetica*. Nutrim speranța că materialul istorico-literar pe care îl oferim va da posibilitatea cititorilor să configureze mai exact trăsăturile definitorii ale liricii hasdeene.

1. O „ARTĂ POETICĂ" CONTROVERSATĂ

Poezia *Lui N. Nicoleanu* apare întîi în „Satyrul" I (1866), nr. 5 (6 mart.), p. 3, semnată cu pseudonimul: *Puang-hon-ki*. Titlul sună tot chinezist: *Amicului meu San-huang-ki*, pseudonim cunoscut al lui N. Nicoleanu. „Familia" reia versurile din „Satyrul", schimbînd doar titlul, și anume: *Amicului meu N. N.*, V (1869), nr. 29, p. 338—339. În volumul *Poezie* (1873), titlul este deconspirat, compoziția numindu-se *Lui N. Nicoleanu* și suferind modificări structurale. Lucru rar pentru opera

[1] *Teme și motive în poezia lui B. P. Hasdeu*, „Revista de istorie și teorie literară", tom. 29 (1980), nr. 3, p. 383—395.

literară hasdeeană, la poezia de față avem și o formă manuscrisă autografă, cu titlul *Amicului N. Nicoleanu*, iscălită B. P. Hăjdeu și datată: „14 noembrie 1865". Filele manuscriselor sînt păstrate la Biblioteca „V. A. Urechia" din Galați, sub cota: *ms. II/91*. Este o variantă foarte apropiată de cea publicată în „Satyrul" și „Familia".



Versurile sînt socotite de B. P. Hasdeu ca exprimînd, alături de altele, arta sa poetică, numite ca atare în *Prefață*: „Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură. Mai multe bucăți din colecțiunea de față, bunăoară *Viersul*, *Lui N. Nicoleanu* și altele, explică pînă la un punct țițînele sociale pe care se mișcă acest fenomen psicologic". Anume versuri din această poezie („Am ajuns o căzătură" etc.), G. Călinescu le găsește „penibile" [2]. Tudor Vianu, dimpotrivă, apreciază compunerea drept una din cele mai reușite, bazîndu-și interpretarea modernă a liricii hasdeene și pe aceste versuri. După el, G. Munteanu, M. Zaciu, M. Drăgan ș.a. au aceeași atitudine. Într-o prefață la un volum de versuri al lui Haralamb Lecca, B. P. Hasdeu explică mai bine „rîsul" și „plînsul" poetului nevoit să trăiască într-o „atmosferă dușmană speranței și credinței", înveninată „de vro treizeci de ani" de „ciumoasa școală a lui Schopenhauer": „un Shakespeare, un Goethe, un Schiller, un Victor Hugo nu se gîndește la sine însuși, perbolizînd pînă la sublimitatea ridicolului mă schin le sale mizerii personale: el repercută și reproduce într-o minunată prismă durerile altora, sufere

[2] *Poeziile lui Hasdeu*, „Adevărul literar" și artistic", XVIII (1937), nr. 879 (10 oct.), p. 15.

suferințele aproapelui, ușurează chinurile neamului omenesc asumîndu-și chintesența lor, este un martir al altruismului. Și chiar atunci cînd înalță un imn de fericire ca și atunci cînd tună sau cînd geme, poetul nu este el, ci un ecou [...] Poet și egoist sînt două noțiuni cari se exclud una pe alta" [3].

Poezia *Viersul* este publicată întîi în „Columna lui Traian", III (1872), nr. 15/125 (11 apr.), p. 113, sub semnătura: „Hăsdeu". Va fi preluată imediat de o revistă scoasă de tineri (D. Aug. Laurian și Ștef. C. Michăilescu) aflați sub influența lui Hasdeu, „Transacțiuni literare și științifice", I (1872), nr. 5 (15 apr.), p. 118—119, precedată de următoarea scurtă explicație: „O poezie de mare artă. Are însă defectul... de a nu ne surprinde: este improvizată de d. Hasdeu". La sfîrșit, între paranteze, revista de unde s-a reprodus: „Columna lui Traian". Forma din acest periodic hasdean este reprodusă, cu o singură modificare, în placheta *Poezie* (1873), p. 23—25.

Redactorul „Transacțiunilor..." folosește, într-o frază ce se vrea de spirit, cuvîntul „improvizat", în legătură cu poezia lui Hasdeu. Deși el nu voia să dea expresiei nici un fel de aspect peiorativ, numea — *volens-nolens* — una din condițiile de bază ale poeziei lui Hasdeu. „A improviza" înseamnă, pe de o parte, a te lăsa în voia inspirației, la modul romantic, nerăminînd încorsetat sau robit de formă. Hasdeu însuși va face, mai tîrziu, elogiul poeziei fără rimă, capabilă a cuprinde plenar reacțiile multiple ale poetului la stimuli exteriori și interiori. Pe de altă parte, „a improviza" înseamnă și o stare de nefinit al unor poezii ale sale, pentru că — după cum observă Șerban Cioculescu — „izbutirile sau neizbutirile stilistice sînt efecte ale hazardului, ca la o natură spontană și vivace, cu scăpărări numeroase, dar a cărui lipsă de gust sau autocontrol se resimte" [4]. Chiar în poezia pe care o comentăm, alături de versuri revelatoare, coexistă strofe unde autorul nu depășește sunetul gonflant al unor neinspirate compuneri de Bolintineanu: *Ar fi o ironie să cînt eu flori și stele.../ Cînd ele sînt o larvă grimată cu văpsele etc.*

Poezia *Viersul* se înseriază acelor compoziții în care autorul încearcă să-și definească arta sa poetică și o strofă, cu deosebire, este reținută de aproape toți criticii liricii sale:

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mișcată de teroare și palpitînd de ură,
Ca vocea răgușită pe patul de tortură
Cînd o silabă spune un chin nemărginit!

Mircea Zaciu se disociază de Șerban Cioculescu, care conchidea că B. P. Hasdeu „nu e un artist": „Nu ne aflăm în prezența unui diletant, ci a unei conștiințe care concepea Poezia într-o accepțiune foarte largă, chiar dacă mult diferit de modalitățile secolului nostru" [5]. Cu accent pe idee, nu pe expresie, eliberîndu-și dureros și încrîncenat propriile trăiri

[3] *Lecca*, în vol. *Haralamb G. Lecca, Prima*. 1890—1895, București, 1896, p. 7.

[4] *Începuturile literaturii artistice*, în *Istoria literaturii române moderne*, I. București, 1944, p. 149.

[5] *Op. cit.*, p. 245.

interioare, cu rădăcini sociale adînci („ţiţînele sociale pe cari se mişcă acest fenomen psicologic"), B. P. Hasdeu practică nu poezia uscată a unui savant, ci versul debordînd de imaginaţie pe registrul „durerii crude şi al deznădejdii". Deci, dacă e să-i găsim poetului carenţe, nu instinctul artistic îi lipsea, ci, poate, măsura, prea-plinul imaginaţiei sale revărsîndu-se, ca în toate domeniile ilustrate de mintea sa enciclopedică. G. Călinescu observa cum „colorile se scurg ca şiroaiele de sînge" [6], iar Tudor Vianu caracterizează în acest fel *Viersul*: „Conştiinţa felului său poetic Hasdeu a turnat-o, dealtfel, şi în versuri, într-un fel de *ars poetica* a sa, poezia *Viersul*, din 1872, vrednică a fi citată nu numai pentru interesul confesiunii pe care o cuprinde, dar şi pentru accentul ei aspru şi viril atît de caracteristic, ca şi pentru ilustrarea acelei exagerări a expresiei prin care Hasdeu — este drept s-o recunoaştem — depăşeşte uneori norma unui gust măsurat" [7].

2. POEZIA CA SUBSTITUT AL DURERII

Poemul *Aşteptînd* este prima reapariţie a lui B. P. Hasdeu în paginile revistei sale —după tragicul eveniment al morţii fiicei, petrecut la 17 septembrie 1888.

Aşteptînd se tipăreşte în „Revista nouă", II (1889), nr. 3 (15 mart.), p. 88—94. Va apare apoi în volumul din 1897, *Sarcasm şi ideal* (p.170—178).

Mircea Eliade, în aparatul de note şi variante al ediţiei sale din 1937, indică — după Barbu Lăzăreanu [8] — o primă variantă, scrisă imediat după moartea Iuliei şi publicată postum în „Flacăra", II (1913), nr. 14 (19 ian.), p. 105: „Dar cîtă deosebire între versurile sălbatece, crude, exasperante din *Afară vîjîia furtuna* — şi forma dură şi împăcarea filosofică din Aşteptînd!" [9]. În fondurile Arhivelor Statului de la Craiova au ajuns, prin filiera C. M. Ciocazan — C. D. Fortunescu, un lot de manuscrise [10], printre care şi cîteva bruioane ale lungii poeme pe care o comentăm. Iată strofe din partea a doua:

Tu ai murit, şi pentru mine
E numai iarnă, numai ger;
Dar presimţesc că moartea vine:
Să-mi dea o altă vară-n cer!

Cum o aştept dorita vară!
Căci o aştept făr'a ⟨dormi⟩ ⟨amorţi⟩
Să-mi văd pe rîndunica iară
Şi-n veci nu ne-om mai despărţi⟩ [11].

[6] G. Călinescu, *Istoria lit. rom* ..., Bucureşti, Ed. Fundaţii ... 1941, p. 323.

[7] T. Vianu, *B. P. Hasdeu, poetul*, în vol. *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946, p. 76.

[8] *Umorul lui Hasdeu*, Bucureşti, 1927, p. 132—133 (nota).

[9] B. P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale şi politice*, tomul I, Bucureşti, Ed. Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937, p. 394.

[10] Despre drumul parcurs de aceste manuscrise şi semnificaţia lor, vezi comentariile lui Ion Deaconescu şi Stelian Cîncă, *Ultimele versuri*, „Manuscriptum", X (1979), nr. 1/34, p. 119 şi articolul nostru, *Pe urmele manuscriselor hasdeene*, ibidem, p. 124—126.

[11] Ibidem, p. 125.

Dealtfel, chiar în numărul din „Flacăra" lui Constantin Banu, mai înainte citat, sub titlul *Manuscrisele inedite ale lui Hasdeu* sînt inserate, alături de *Afară vîjîia furtuna*, două catrene și *Cugetări testamentare*. Reproducem versurile :

Moartea schimbă

Moartea schimbă scaieți în tulipe:
Viața schimbă tulipe-n scaieți;
Numai moartea dă rîmei aripe,
Numai moartea e viață-ntre vieți.

Să vedeți din scaieți o tulipă
Răsărind prin al morții altoi,
Din omidă ieșind o aripă
Și-un suflet ieșind din noroi.

Alte încercări, publicate recent, cu titluri *ad-hoc : / Trăind în astă lume/* sau */Îmi iubeam/Văzut-ați voi/*.

N. I. Apostolescu, autorul unei lucrări de versificație [12], întocmește o schemă arborescentă a celor zece părți ale poemului, observînd : „la grande variété des mètres ou, plus proprement, des mesures /.../, les pieds étant partout de forme iambique /.../ À chaque changement de mesure correspond une face nouvelle, une autre nuance du sentiment exprimé dans le poème entier. Il y a quelque chose de nécessaire dans cette variété métrique employée par le poète et qui n'est pas d'origine classique" [13].

Am amintit, mai înainte, studiul lui N. I. Apostolescu despre versificația românească din secolele XVII și XVIII pentru că B. P. Hasdeu însuși avea preocupări în acest domeniu. El publică, pentru prima oară, poemul *Viața lumii* și alte versuri de Miron Costin, studia pe Dosoftei-poetul, se interesa de versificația medievală franceză [14] etc. Ceea ce istoricii literari de ieri și de azi i-au recunoscut fără rezerve — contribuția sa pozitivă la îmbogățirea formelor poeziei românești — se bazează pe un travaliu remarcabil, așa cum proceda savantul în toate domeniile abordate.

3. UN PAMFLET ÎN ACROSTIH

Surpriza noastră este însă de a descoperi, în partea a VII-a a poemului, un adevărat pamflet la adresa „doftorilor" și mai ales la adresa unuia „Eu vi l-am arătat" — zice Hasdeu și din acrostih reiese numele „Calenderu".

Cînd vrei să mori, la doftori aleargă mai în grabă !
A lor e să omoare: aceasta-i steaua lor.
Li-i drag să curme-o viață; și fie chiar de giabă,

[12] *L'ancienne versification roumaine (XVIIe XVIIIe siècle)*, Paris, 1909.

[13] *L'influence des romantiques français sur la poésie roumaine*, Paris, 1909, p. 351—352.

[14] De pildă, într-o filă manuscrisă nota: „Lai=mic poem medieval".

„Lai. Ce mot, aussi ancien que la poésie française, signifiat chanson, et paraît venir de l'allemand *lied*, qui a la même signification". Altă însemnare: „Gauthier d'Aupais. Cette pièce est en vers alexandrien, par morceaux, plus ou moins longs, sur une seule et même rime que le poète fait dures tant qu'elle peut lui fournir. C'est la forme qu'ont la plupart des romans". (Arh. B. P. Hasdeu, mapa I, ms. 6).

Ei spintecă și taie c-un aer zîmbitor:
Nici că simțești tortura! Călăi iertați de lege
D-a pedepsi cu moartea pe cel nevinovat,
Ei sînt în omenire mai regi decît un rege:
Regi fără nici o frică, regi făr'nici un soldat!
Un doftor, cel mai gâde, nu-i greu a mi-l alege:
Eu vi l-am arătat.

Următoarele strofe lămuresc și mai mult lucrurile: „Îmi ucisese fiica" — zice clar tatăl îndurerat. Și, într-adevăr, din corespondența scriitorului aflăm că familia apelase la cel mai bun medic de atunci în boli de tuberculoză, dr. Nicolae Calenderu (1835—1902), profesor la Facultatea de medicină din București, medic primar la Spitalul Brîncovenesc, specialist [15] în boli de plămîni, autorul unei cărți tratînd despre *Tuberculoza după profesiuni*. Într-o scrisoare din perioada bolii Iuliei, B. P. Hasdeu scrie: „tot așa mi-a spus și Calenderu: în două luni cel mult d-șoara va fi pe deplin sănătoasă, dacă se va păzi de răceală, va mînca bine, va bea vin bun și nu va frecventa sălile de cursuri, nu va abuza de muncă. Prin urmare, lucrul este terminat; despre licență în anul acesta nici vorbă, dacă Lilicuța este, după cum se iscălește în ultima scrisoare: fille respectueuse et obéissante. Prin mai 1888, tatăl disperat aleargă iar la doctor și scrie celor două Iulii la Paris: „Aseară am văzut pe Calenderu, i-am descris boala, i-am povestit consultațiunile lui Grauchet și a lui Jaccoud. A aprobat pe deplin cura și mi-a spus că este *catarrhe pulmonaire* [16]. Nu există îndoială că la sosirea bolnavei în țară a intrat sub tratamentul reputatului profesor. Deznodămîntul tragic n-a putut fi însă evitat.

4. O RĂSCOLITOARE MĂRTURISIRE

La casa de nebuni este publicată întîi în „Revista nouă", II (1889), nr. 8 (15 aug.), p. 287—291. Reluată în *Sarcasm și ideal* (p. 168—169).

Poema chinuitoarei desprinderi de țărînă este, pînă la urmă, o răscolitoare mărturisire a lui B. P. Hasdeu. Dealtfel, în *Cugetări testamentare*, într-o filă manuscrisă datată 1 septembrie 1889, ideea nebuniei este dezbătută în toată concreteța ei: „După moartea fiicei mele, eu trebuia să mă împușc sau să înnebunesc — una din două /.../ De ce n-am înebunit? Dintîi, nebunia are și o parte a sa fiziologică, fiind ca un fel de ceartă între corp și suflet, și se vede că la unii oameni ambele elemente, cel corporal și cel sufletesc, se echilibrează astfel încît lupta între ele nu poate să ajungă la nebunie. Al doilea: sub raportul psihologic, nebunia este totdeauna rezultatul desperării, iar eu n-am desperat niciodată, pururea sperînd în dreptatea lui Dumnezeu, pururea sperînd într-o viață viitoare mai bună, pururea sperînd — chiar în momentul cînd fiica mea își da ultima suflare — că aceasta nu este decît o despărțire vremelnică, urmată de o unire în vecinicie. Al treilea: poate tocmai piedica cea mai puternică: puteam oare să-nebunesc eu, cînd citeam zi și noapte numai scrierile ei, în care o angelică răbdare îmi vorbea mereu despre

[15] *Documente* ..., București, Ed. Academiei R.S.R., 1976, p. 406.
[16] *Ibidem*, p. 422.

credință și speranță? puteam oare să-nebunesc cînd corpul ei zăcînd în groapă, spiritul ei — mai viu ca oricînd — era necontenit în mine. Iată de ce nu m-am împușcat și n-am înebunit" [17].

Unii critici așează versurile în descendența lui Heliade, amintind „ca atmosferă de bizara *Santa Cetate*" [18].

5. „O BUCURIE SĂLBATECĂ"

Poezia *Gaudeamus*, datată 1889 (doar cîteva bucăți poartă la publicare vreo dată), apare întîi în „Revista nouă", II (1889), nr. 9 (15 sept.), p. 335—336. Este inclusă, fără modificări esențiale, în pachete miscelanee, *Sarcasm și ideal* din 1897 (p. 168—169). La Arhivele Statului din Craiova, în fondul Fortunescu, se păstrează o strofă manuscrisă care intră în sfera ideatică a poeziei *Gaudeamus*. Ea poartă titlul *Lacrima-noroi* și o reproducem în întregime :

Pe masă mi-e corpul întins,
Cu duhne din sus vă zic vouă;
Durerea de-i mare, nu-i plîns,
De-i mare furtuna — nu plouă.
Al vostru fățarnic șiroi
Preface țărîna-n noroi [19].

Perpessicius, într-un studiu din 1956, citează în întregime poezia *Gaudeamus*, comentînd condițiile în care a fost scrisă : „Ca un rege Lear purtînd în brațe corpul neînsuflețit al Iuliei, bătrînul părinte a smuls inimei sale, ca dintr-o liră vibrantă, o infinită varietate de sonuri, alternînd suavitatea cîntecului de leagăn cu imprecația și cu extazul mistic, în giulgiul căruia înfășoară fantasma incoruptibilă și pururi prezentă a odorului pierdut. De aceea — și Iorga avea dreptate să reclame o tîrzie reparație pentru o poezie ca *Gaudeamus*, peste care se trecuse ușor — cît de umană e sălbatica bucurie cu care poetul salută clipa eliberării de cele pămîntești, la gîndul mult așteptatei întîlniri. Cadența însăși, și Hasdeu e unul din cei mai abili iscoditori de ritmuri, sporește rezonanța de vesel cîntec studențesc, contrastînd atît de mult cu intensitatea durerii" [20]. G. Munteanu vorbește și el de „anapeștii sălbatici ai acestei poezii, stimulînd o veselie sălbatică" [21], de „umorul negru" care singularizează cu putere poezia *Gaudeamus*.

6. UN POEM PANTEISTIC

Dumnezeu, poemă datată 1894. Apare în „Revista nouă", VII (1894), nr. 3 (dec.), p. 83—89. Peste cîțiva ani, o regăsim în *Sarcasm și ideal*, p. 193—201.

---

[17] Arh. Statului, București, ms. 1508, p. 187.
[18] George Munteanu, *B. P. Hasdeu*, București, E.P.L., 1963, p. 83.
[19] Publicată de Ion Deaconescu și Stelian Cîncă în „Manuscriptum", X(1979), nr. 1/34, p. 124.
[20] *Bogdan Petriceicu Hasdeu*, în vol. *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, București, Ed. de stat pentru literatură și artă, 1957, p. 528.
[21] *B. P. Hasdeu*, București, E.P.L., 1963, p. 82.

Titlul nu trebuie să înşele. Nu avem de-a face cu o poezie creştină. B. P. Hasdeu se exprima franc doar cu cîţiva ani înainte : „nu sînt nici ortodox, nici catolic sau luteran, nici mahometan sau mozaist, avînd o religiune a mea proprie" [22]. G. Călinescu explică magistral atît poemul, cît şi filozofia sa : „Filosofia lui Hasdeu a fost ignorată cu suficienţă, Maiorescu neadmiţînd alţi filosofi în afară de sine /.../ Ea tratează despre dumnezeu, nemurire, destăinuire (revelaţiune) într-un spirit „materialist", mai bine zis, panteistic, în sensul lui Giordano Bruno, citat, şi al tuturor misticilor şi idealiştilor germani. /.../ El îşi numeşte doctrina „credinţă-ştiinţă" şi spiritologie, voind a apăsa asupra caracterului magic, operant al spiritualismului său. Mai este de notat că unul din mijloacele de comuniune între două grade e « amorul », idee la un om atît de citit deloc ingenuă, nefiind decît platonicul Eros din sistemele mistice. Ideile acestea (evoluţiune, ierarhie, iniţiere extatică a omului inspirat, erotică (divină) le-a pus gînditorul şi în versuri" [23].

Cînd ţes aceste strofe, eu simţ că-i lîngă mine
Un scapăr, o scînteie cu chipul lui Darwin,
Ş-adie peste capu-mi, şoptindu-i' „omu-i muscă!
Ce-i musca? ce-i o iarbă? şi ce-i un bolovan? ..."

Ş-a despărut; iar glasu-i, mai răsunînd în juru-mi,
Cuvinte răsturnate mi-aduce: „musca-i om!
Din cremenă-i o plantă, din plantă-i animalul,
Din om un înger naşte, din înger un Isus! ..."

Şi cufundat în gînduri, privind cu zăpăcire
O piatră la picioru-mi rostogolită jos,
Eu o luai în palmă şi-o netezii cu milă,
Zicîndu-i: chiar în tine-i un punct din Infinit!

Versurile de mai sus sînt apropiate de către N. I. Apostolescu de poezia lui Gerard de Nerval, citîndu-se următorul fragment din *Les Chimères*

Respecte dans la bête un spirit agissant:
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose;
Un mystère d'amor dans le métal repose;
Tout este sensible! Et tout sur ton être est puissant.
Crains, dans le mur aveugle, un regard qui t'épie;
À la matière même un verbe est attaché ...
Ne la fais pas servir à quelque usage impie!
Souvent dans l'être obscure habite un Dieu caché:
Et comme un oeil naissant couvert pas ses paupières,
Un pur esprit s'accroit sous l'écorce des pierres.

Nu este însă imposibil — zice tot N. I. Apostolescu — să fie vorba de o reminiscenţă din Victor Hugo, reproducînd o terţină din *Les Contemplations*, vol. II, *Aujourd'hui* (1843—1855), livre IV, XXVI, *Ce qui dit la bouche d'ombre:*

L'âme tomba, des maux multipliant la somme,
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au-dessoux d'eux,
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.

---

[22] *Cugetări testamentare*, Arhivele Statului Bucureşti, ms. 1508, f. 185.
[23] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 332.

„Mais il est infiniment probable que Hasdeu n'a pas connu l'oeuvre de Gérard de Nerval, tandis qu'il lisait tout ce qui se rapportait à la philosophie de Pythagore, tout comme à celle de Plotin et des Néo-Platoniciens ; et lorqu'on s'aperçoit, que les vers du poète romantique français ont pour épigraphe ces mots de Pythagore : « Eh quoi ! tout est sensible ! » on se rend vite compte de la parenté des idées qui viennent aux deux poètes de l'ancien philosophe, directement, sans qu'il y ait besoin que l'un d'eux les ait prêtées à l'autre" [24].

7. ANTINOMIA EMINESCU

O aluzie la rima versurilor eminesciene, cu un citat din *Doina* bardului național, a constituit obiect de dispută încă din epocă. Ion Gorun scrie un articol în revista „Viața" : „Firește însă, oricum ai întoarce-o — ești departe, foarte departe de urgisitul de tine *Tisa plînsu-mi-s-a*... O, ce departe ! /.../ Dac-ai părăsit rima, de ce n-ai părăsit încalte și ritmul ! Puteai să-ți mai lungești trompa de elefant a poemei explicîndu-ne-o și pe asta într-un alt sfert de poemă, ș-atunci... poema era proză, cum omul este muscă... ș-o punem și pe ea pur și simplu la dosarul lui *Sic cogito*. Așa însă... *o povestire lungă, cuvinte și cuvinte ce din clavir răsună, din clapele din creier*... Dar dacă extazul n-are-a face — (deși aici tu o zici făr-a o crede...) — de ce ai ținut numaidecît să te iei la trîntă cu Eminescu, tu care ai a face cu dînsul cam atît cît are a face — vorba vine — un Herodot cu un Homer (care, în treacăt fie zis, nu putea să folosească rima, atunci cînd ea nu exista încă). Nu zic : ești desigur și mai mult și mai puțin decît un Herodot, după cum și Eminescu e și mai mult și mai puțin decît un Homer — comparațiile nu pot fi niciodată juste — dar ceea ce ar fi trebuit să descoperi pînă acum în filosofia ta este că omul nu poate să aibă toate talentele. *Tisa... plînsu-mi-s-a*... ce cîntec răsunător zmuls din mii și mii de inimi, ce scînteie de viață care mii și mii de ani are să trăiască măcar ca amintire, — pe cînd poema ta, filosoafe... o, *Dumnezeule* !" [25].

B. P. Hasdeu, în replică, publică *Răspunsul meu la revista „Viața"* ! „De vreme ce « Viața » se supără pe mine pentru că am cutezat în poema « Dumnezeu » a nu admira la Eminescu nește versuri ce par a nu fi fost făcute decît numai și numai spre a căpătui o rimă excentrică apoi îi vom răspunde că în limba românească este tot ce poate fi mai ușor de a croi asemenea rime cu duiumul.

De exemplu :

Românii s-au *ales cu*
Puțin din *Eminescu*

sau :

O, criticule, *zi că*
Răspunsu-mi te *urzică* ...

Negreșit, « ales cu » lîngă « Eminescu » sau « zi că » lîngă « urzică » sînt absolut din aceeași școală cu « Tisa » lîngă « plînsu-mi-s-a » sau cu « repaos »

[24] *Op. cit.*, p. 351.
[25] *Tisa ... plînsu-mi-s-a, ...*, „Viața", I (1895), nr. 47 (ian.), p. 4.

lîngă «Menelaos» din nenorocitul Eminescu. Poezia consistă în idee și în ritm. Numai ideea și ritmul caracterizează pe un adevărat poet. Rima este un accesoriu, un plus, care poate să arate la poeții cei mari o prea mare bogăție, dar care ascunde sărăcia la cei mititei. În orice caz, la unii ca și la ceilalți, rima trebuie să aibă aerul — aci e arta! — trebuie să aibă aerul de a naște d-a dreptul și-n libertate din inspirațiunea poetului dotată cu ideea și cu ritmul. O rimă silită, o rimă trasă de păr, o rimă făurită într-adins pentru ca să atragă asupra-i atențiunea cititorului, nu este artistică, căci — e nenaturală" [26].

Am reținut mult din acest articol pentru că este ultima referință critică a lui B. P. Hasdeu la adresa lui Eminescu, încheind un întreg ciclu de „înțepături", începute imediat după articolul *Direcția nouă* al lui Titu Maiorescu: „citat îndată după Alecsandri" ca „un poet în toată puterea cuvîntului", deși abia după trei poezii publicate în „Convorbiri literare", Eminescu devine victima unor atacuri care-l vizau în primul rînd pe T. Maiorescu" [27]. O polemică între B. P. Hasdeu și M. Eminescu n-a existat. Dar cîteva referințe denigratoare în timpul vieții poetului și alte cîteva articole restrictive la adresa poeziei sale au fost explicate aproape exclusiv prin atitudinea împotriva „Junimii" sau prin trăsături temperamentale. Ioan Slavici, de pildă, vedea în trimiterile la Eminescu, din critica făcută de Hasdeu cărții lui Rudow, *Geschichte des rumanischen Schriftstums bis zur Gegenwart*, încercări „de a pune la cale o nouă campanie literară contra „junimiștilor", cu care iar s-a certat /.../ M. Eminescu e însă un om care a murit și e cestiune de pietate să nu mai fie luat drept ciomag pentru un car de oale — și astfel sparte — cel puțin așa zice d-l Hasdeu" [28]. Un cercetător ca Liviu Marian încerca o cale ingenioasă de a estompa adversitățile, scoțînd în evidență ceea ce i-ar fi apropiat: prețuirea comună pentru Aron Pumnul, admirația față de trecutul nostru istoric, unele teme comune în articolele politice, considerarea unei tradiții literare condamnată de Maiorescu, cîteva propoziții pozitive despre *Răzvan Vodă* etc.: „Dacă sfiosul Eminescu n-a îndrăznit să aprecieze și să laude pe față pe Hasdeu, după cum poate ar fi dorit, în schimb acesta, mai independent și mai îndrăzneț, a spus despre Eminescu tot binele pe care credea că trebuie să-l spună și într-un timp cînd Eminescu nu era încă apreciat după cuviință, ba chiar contestat de unii pe nedreptul" [29]. Sînt citate, în sprijin, două articole ale lui Hasdeu, *Scrisoare către Gheorghe din Moldova* și *Eminescu-Necrolog*. În primul text, se afirmă că „poezia românească din ziua de astăzi se pitulează în două nume: Alecsandri și Eminescu" [30]. „Vîntul numit Eminescu" — cum se exprimă criticul — este însă opus bardului de la Mircești: „Contra unei forme ușoare, cuprinzînd o ușoară cugetare, s-au ridicat, prin antiteză, o formă și o cugetare cari, tinzînd cu orice preț a lovi mai tare, și a birui mai

[26] „Revista nouă", VII (1895), nr. 4 (ian.), p. 164.

[27] Rodica Florea, *Adversarii Junimii*, „Revista de istorie și teorie literară", tom. 29 (1980), nr. 2, p. 216.

[28] *Pro amico. Un răspuns d-lui B. P. Hasdeu*, „Tribuna", Sibiu, IX (1892), nr. 268 (1/13 dec.), p. 1069.

[29] *B. P. Hasdeu și M. Eminescu*, Chișinău, Tipografia eparhială Cartea românească, 1927, p. 13.

[30] „Revista nouă", I(1888), nr. 3(15 febr.) p. 82.

iute, se scufundă pe celalt pripor de a fi prea grele, prea formă și prea cugetare; o scormolire microscopică de greutăți ritmice și de abureli mistice; un soi de *ronsardism* românesc, trebuincios pentru o clipă ca un leac energic, dar, cînd teafără este literatura, atunci de prisos și chiar vătămător" [31]. Finalul articolului este, în fond, o respingere atît a lui Eminescu cît și a lui Alecsandri, precizînd că, „între logogrif și între improvizațiune, se întinde *silva observationum naturae*, pădurea adevăratei poezii" [32], spre care s-ar avînta — mare eroare! — umilul Gheorghe I. Kernbach (Gheorghe din Moldova). În cel de-al doilea articol, scris la moartea poetului, B. P. Hasdeu pare că se revizuiește: „Eminescu a lăsat multe versuri admirabile; însă, meritul lui cel covîrșitor, un merit de principiu, este acela de a fi voit să introducă și de a fi introdus în poezia românească adevărata cugetare ca fond și adevărata artă ca formă, în locul acelor ușoare ciripiri de mai nainte, care era foarte igienică pentru poet și pentru cititor, scutindu-l, deopotrivă, pe unul și pe celalt, de orice bătaie de cap și de orice bătaie de inimă" [33]. Să se observe însă restricțiile: „merit de principiu", „multe versuri admirabile" și, în alt paragraf, „poetul fie cît de mare, nu e poet totdauna". Chiar motto-ul necrologului nu e în favoarea lui Eminescu:

— et souvent je regrette
D'être née en des temps un peu trop raffinés
Où l'on trouve l'honneur et l'amour surannés
Et dans lesquels un fou peut seul être poète!

Julie Hasdeu, *Chevalerie*, p. 5

Versurile fiicei sale și insistența asupra faptului că poetul a murit nebun anunță viitoarea campanie împotriva „Junimii" și a lui Titu Maiorescu.

Nu s-a luat în considerare, însă, pe baza unei viziuni din interior a creației celor doi mari scriitori, că B. P. Hasdeu nu putea înțelege poezia lui Eminescu, pozițiile lor estetice fiind deosebite. Oricît ar părea de paradoxal, poziția marelui savant este în defensivă, cu o veșnică „lăcomie de materie" (Eugenio d'Ors), satisfăcîndu-și, în acest fel, înfrigurata căutare a originalității cu orice preț. Originalitatea era, dealtfel, singura trăsătură pe care o recunoaște fără rezerve și la poetul *Luceafărului*: „Eminescu va trăi, fiindcă a izbutit a găsi frumosul fără a imita pe nimeni" [34]. Marele poet transsubstanțializa „materia", se cupla mai bine la trecut *(Epigonii)*, pe cînd savantul era chinuit mereu de ideea de a „rumpe o cale nouă", negîndu-se chiar pe sine însuși, din moment ce — în poema pe care o comentăm — după o viață de creație, era în căutarea măcar a unui „cîntec" care să înfrunte timpul:

Aș vrea să smulg din mine un cîntec, numai unul,
Un singur de pe urmă: copil întîrziat
Ce nu se naște încă, dar totuși, plin de viață,
Duioasa mumă-l simte sub inimă zvîcnind.

---

[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] „Revista nouă", II(1889), nr. 6(15 ian.), p. 211.
[34] *Ibidem*, p. 212.

B. P. Hasdeu era rebarbativ la orice înnoire în artă, dacă nu era propulsată de el, cunoscute fiind reacţiile sale negative la adresa naturalismului sau ale realismului tolstoian.

Scriitorul Hasdeu căuta mereu „căi nebătute", alegîndu-şi situaţiile de declin şi de criză ale curentelor literare. Poezia sa socială şi politică este aşezată de mai toţi istoricii literari la finele curentului patruzecioptist, iar poezia filozofică — pe care o intuia ca o deschidere nouă, necesară a literaturii române, încă din studiul de tinereţe, *Mişcarea literelor în Eşi* (1863) — va fi pusă în lucrare peste aproape 30 de ani, „această recoltă lirică tîrzie" rămînînd „sub nivelul atins de fruntaşii poeziei româneşti ai vremii" [35]. Rămîne dar a-l socoti pe B. P. Hasdeu un perpetuu epigon? Desigur, ar fi o concluzie absurdă, noţiunea respingînd-o întotdeauna violent însuşi scriitorul. Explicaţia obiectivă este de a judeca realitatea estetică la Hasdeu în sine şi de a socoti tendinţa sa de a produce surpriza, uimirea şi chiar stupoarea, prin combinarea extremelor, imagini divergente, raporturi imagistice paradoxale, manipularea artificiului, disproporţia, misteriosul şi enigmaticul ca un conflict structural, universalizat, transformat într-un adevărat program spiritual şi estetic între aparenţă şi materialitate, idealitate şi realitate, abstract şi concret, în stil dramatic sau conciliant, ludic şi delectabil [36].

---

[35] G. Munteanu, *Introducere, în B. P. Hasdeu, Scrieri alese*, I, Bucureşti, E.P.L., 1968, p. XXXIII.

[36] *Passim* E. Papu, *Barocul cu tip de existenţă*, I—II, Bucureşti, Ed. Minerva, 1977.

PROZA UMORISTICĂ A LUI B. P. HASDEU

CORINA POPESCU

Intrarea lui B. P. Hasdeu în literatura română, cu nuvela *Duduca Mamuca*, stă sub semnul spectaculosului și al provocării. Revista „Din Moldova" (cu titlul schimbat ulterior în „Lumina", ca răspuns la acuzația de sentimente antiunioniste) unde se publică prima variantă a acestei nuvele — pe care, în mod semnificativ, autorul însuși o numește în cîteva rînduri „romanț" — aparține unui moment crucial în cariera științifică a lui Hasdeu : întors de numai cîteva luni dintr-o fructuoasă călătorie de studii în Polonia, repus în postul de profesor de istorie ca și în cel de bibliotecar al Universității ieșene, acesta părea să-și fi ales calea, concentrîndu-și energiile în direcția cercetării istorice. Mai mult decît oricînd, tînărul redactor se arăta dornic să etaleze în paginile noii sale reviste — pe care o scria aproape în întregime — spirit laborios, curiozitate științifică, scrupulozitate și pătrundere, să impresioneze prin erudiție și rigoare. Atunci cînd eclectica și savanta foaie trece la publicarea unui text subintitulat *Din memoriile unui studinte*, cei cîțiva prenumeranți ai „Luminii" erau îndreptățiți să se aștepte la o dezbatere, sub pretext beletristic, a acelorași probleme de arheologie, istorie, etimologie și folclor care formaseră pînă atunci substanța revistei : surpriza lor va fi fost pe măsura violenței protestelor pe care le-a trezit apariția nuvelei *Duduca Mamuca*. Această bruscă abandonare a studiului de extremă seriozitate în favoarea literaturii iconoclaste se numără printre primele derutante manifestări de genial capriciu cu care B. P. Hasdeu își va uimi contemporanii de-a lungul întregii sale existențe. *Duduca Mamuca* îi atrage, după cum se știe, autorului un răsunător proces de presă, încheiat cu achitarea împricinatului dar marcînd totodată sfîrșitul carierei sale ieșene. Peste mai puțin de un an însă, Hasdeu, stabilit la București, va remania textul, renunțînd la episoadele licențioase, și-l va republica în foaia umoristică „Aghiuță", apoi în broșură separată, însoțit de un spiritual *Cuvînt înainte* (1864). Această variantă, intitulată *Micuța*, se încadrează perfect în contextul stilistic al revistei „Aghiuță", în paginile căreia B. P. Hasdeu va publica numeroase încercări literare de interes. Împreună cu cele apărute în „Satyrul" în 1866, aceste bucăți în proză reprezintă o zonă neexplorată a scrisului lui Hasdeu [1].

[1] O prezentare a acestor texte, încă necuprinse integral într-o ediție a operelor lui Hasdeu, în articolul Roxanei Sorescu, *Modalități ironice în proza lui B. P. Hasdeu*, R.I.T.L., tom. XIX, nr. 4/1970, p. 545—554.

Fără îndoială, Hasdeu era un scriitor dotat cu temperament satiric şi cu pronunţat simţ al umorului; am greşi însă dacă am separa cu totul preferinţele sale literare de cele care sînt ale epocii. Întreaga epocă postpaşoptistă ne apare în mod clar deschisă scriiturii comice, fenomen studiat pînă acum mai mult din perspectiva genului dramatic. Proliferarea revistelor umoristice, dintre care unele precum „Nichipercea" şi „Ghimpele" lui N. T. Orăşanu iar mai tîrziu „Claponul", „Calendarul Claponului" şi altele au intrat cu toate drepturile în istoria literaturii române, constituie o dovadă că junimiştii nu comiteau o excentricitate cultivînd anecdota şi colecţionînd piese de *sotisier*. Stilul comic pe care astăzi îl putem numi „precaragialesc" se rafinează vizibil de la cînticelele lui Alecsandri, prin compunerile lui Negruzzi şi M. Kogălniceanu, monoloagele lui Ioan Ianov şi anecdotele lui Hasdeu, anexîndu-şi treptat domenii de o gravitate sporită. Proza umoristică a lui Hasdeu se înscrie firesc în această ascensiune calitativă a scriiturii comice româneşti, prefigurînd prin realizările ei de vîrf creaţiile lui Caragiale.

Seria prozelor scurte ale lui Hasdeu, ce se constituie într-un *corpus* anticipînd *Momentele* caragialiene, se deschide cu *Iancu şi Ioniţă sau demonstrarea socială a formulei matematice* + − = 0, apărută în paginile ziarului „Buciumul" [2]. La prima vedere, este vorba de o anecdotă de cafenea dramatizată cu un acut simţ al amănuntului revelator: scurta povestire, presărată cu calambururi, aluzii livreşti şi amănunte picante poate da o idee despre arta de colportor de anecdote pipărate, pentru care Hasdeu era vestit în societatea bucureşteană, după cum relatează doctorul C. Istrati în amintirile sale. La încheierea studiilor primare, cei doi eroi cu nume aproape identice se sfătuiesc asupra viitorului pe treptele Universităţii din Iaşi:

„— Acuma să intrăm în miliţie, dragă, Ţara are mare nevoie de ofiţeri, se spune că în curînd o să se înfiinţeze un regiment de căpitani — zise Iancu după un minut de răzgîndire, necăjindu-se a-şi suci închipuita musteaţă ce abia înfiera.

— Mai bine să cerem posturi la vrun departament. Aud că salariile vor spori cu noul buget, aşa încît fiecare copist va avea cîte trei mii de lei pe lună în cursul visterii, afară de diurnă — întîmpină Ioniţă, rădicînd în aer trei degete în forma sceptrului lui Neptun.

— Ba nici una, nici alta! Ca acei ce am învăţat în ţară, nu vom putea înainta în vecii vecilor, nici ca ostaşi, nici ca civili. Trebuie mai întîi de toate să facem nişte studii în străinătate, măcar trei zile şi măcar la otentoţi, numai să nu fie româneşte şi la noi..."

După un an de „petrecere pe malurile Senei" Iancu primeşte vestea unei moşteniri neaşteptate şi se reîntoarce în ţară; revederea celor doi are loc după „doi ani, adică 24 de luni, 730 de zile, 17520 de ceasuri, un milion şi nu ştiu cîte minute şi de şase zeci atîtea secunde", în ambianţa urbei natale:

„Era o frumoasă zi de vară, cînd o deligenţă, a cării jalnică stare demonstra trecerea sa pe şoseaua podului Eloaii (o şosea pe care doftorii ieşeni o prescriu ca cel mai bun metod contra durerilor de dinţi) o deli-

[2] I (1863), nr. 96 (4 sept.), p. 383.

genţă, mai zic o dată, trecea în pasul calului pe uliţa Golii şi s-a oprit neclintită ca politica în ziua de astăzi între Banca „de Moldavia" şi tipografia „Buciumului român", împiedicîndu-se de un frumos faeton de Vienna.

Ioniţă scoase capul pe fereastră, şi ce să vază? Pe Iancu! Sărind repede din diligenţă el îndată se strămută în trăsura vechiului său amic şi iată-i sărutîndu-se ca şi cînd nu s-ar fi întîlnit din zilele lui Papură-vodă..."

Asiduităţile noului venit pe lîngă soţia prietenului rămînînd fără rezultat, îşi face apariţia o mijlocitoare evreică, Haia, care îi propune acestuia să cumpere favorurile Săfticăi contra o mie de galbeni; Ioniţă plăteşte cu banii împrumutaţi de la Iancu, notîndu-şi apoi în condica de cheltuieli:

„De la Iancu luat + 100 galbeni
Femeii lui dat — 100 galbeni

+ — 100 = 0 galbeni"

Compunerea se înrudeşte stilistic cu *Micuţa:* regăsim aici o serie de înţepături cu adresă junimistă, sau destinate fără ocol lui V. A. Urechia. Trebuie de asemenea remarcată ironia pe care Hasdeu o aplică stereotipiilor de limbaj şi comportament, într-o scriitură elaborată, de efect considerabil. Savoarea literară a acestei aparente anecdote provine însă de la un al doilea „etaj" al ironiei autorului, de un pronunţat caracter livresc. În succinta povestire semnată de Hasdeu îşi fac apariţia cîteva cunoscute motive ale literaturii „serioase" a secolului al XIX-lea: un tînăr care îşi uită ambiţiile şi se ratează în urma constrîngerilor matrimoniale, o familie care îşi măritră fiica întinzînd capcane unui celibatar înstărit, o soţie care îşi trădează soţul din cupiditate, un tînăr care ţine să-şi verifice în fiecare oraş reputaţia de seducător. Toate aceste posibile subiecte de roman sînt subtil persiflate de Hasdeu, al cărui interes merge nu spre detalierea subiectului ci spre evocarea succintă a unor medii şi tipuri pregnante.

O intenţie parodică stă şi la baza celei mai ample dintre prozele umoristice publicate de Hasdeu în „Aghiuţă" în anii 1863 — 1834, intitulată *Crucea şi icusarul sau demonstrarea socială a neputinţei de a se constata legea unui răposat* [3], în care ni se relatează înfiriparea unei idile între un licean şi o elevă de pension. Este greu de precizat ce ar fi trebuit să devină această compunere, abandonată într-un moment cînd autorul pare în căutare de resurse inventive. Cert este că stilul povestirii parodiază atît traducerile autohtone de „romanţuri" cît şi modalitatea românească a unui Bolintineanu. Iată, de pildă, portretele protagoniştilor:

„Flutur nu avea mai mult de şasesprezece ani; Smarandiţa — cincisprezece şi trei luni. Flutur era brun, Smarandiţa — blondă. Flutur era nalt, Smarandiţa micuţă. Flutur era viu, Smarandiţa — melancolică. Flutur avea plecare pentru matematică, Smarandiţa pentru poezie..." Dialo-

[3] I (1863), nr. 2 (10 nov.), p. 13—14 şi nr. 4, p. 29—30; nr. 6, p. 45—46.

gurile nu sînt lipsite de savoare, pe linia aceleiași atitudini ironice a naratorului:

„A doua zi Flutur a pîndit ocaziunea cînd Smarandița ieșise singură în grădină pentru a cerceta dacă bobocii de aseară nu s-au prefăcut în roze: studiul cel mai plăcut pentru domnișoarele ajunse cu nerăbdare la vîrsta legiuită a căsătoriei.

— Știți oare, coconiță, — începu junele abordînd pe juna — știți oare că culoarea rozei e simbolul...

— E simbolul de ce? întreabă cu vioiciune Smarandița, rădicînd ochii în sus și așteptîndu-se la doritul cuvînt de amor.

— De...de... venirea primăverei.

— A! De venirea primăverei, repeți machinaleminte domnișoara, lăsînd să-i scape o gingașă oftare; dar Flutur, devenit el însuși de culoarea rozei, a despărut deja, blestemînd din adîncul inemei pe sine, limba sa, primăvara și toate simbolurile putincioase". Scrisă într-o perioadă cînd ranchiunele ieșene sînt încă proaspete, povestirea cuprinde înțepături la adresa lui S. Bărnuțiu și V. A. Urechia, acesta din urmă apărînd în ridicola postură a unui dascăl practicînd jargonul latinist; intervenția sa este menită să retușeze stilul scrisorii de amor a lui Flutur, misivă care prefigurează cunoscuta epistolă semnată de Rică Venturiano: „Îngerule sufletului meu! Te iubesc de cînd te-am văzut. Dragostea mea nu se mai poate tăinui în fundul inimei. Răspunde-mi măcar un cuvînt sau desperarea mă va duce la sinucidere. Al tău pentru eternitate și mai mult. Ghiță".

Se poate spune că abundența de epistole este o caracteristică a prozei umoristice a lui B. P. Hasdeu: un text semnat cu literele finale ale numelui autorului (...n...o...u) și intitulat *Modeluri de felicitări cu Anul Nou* este un colaj de scrisori ale unor personaje variate, ecou poznaș al mesajelor convenționale, utilizînd procedeul comic al „sincerității absolute"; semnificativă este aici apariția finală a lui Aghiuță — *alter-ego* al autorului — care expune cititorilor săi un program sarcastic al cărui țel final e „petrecerea", satira lui Hasdeu dovedindu-se, încă o dată, îndreptată către idealul bunei dispoziții [4]. Acest „chef de a face haz", în numele căruia totul este permis, este o stare de spirit constantă; în ea rezidă diferența specifică a bucății intitulate *Cercularea d-lui D'A-Vita către toți medicii din România* [5] care amintește, prin procedeul de construcție, de celebrul pamflet al lui J. Swift *A Modest Proposal*... Este de remarcat aici și încercarea de parodiere a limbajului oficial și a elocinței de tip parlamentar:

„Pînă ce înțeleapta și patriotica noastră Cameră va legifera în curînd într-un mod definitiv asupra necompatibilității mandatului de doftor cu brevetul de vînător, am crezut de cuviință și încă de sacră datorie a mea, am crezut-o, domnilor, în însușirea mea de cap al serviciului sanitar și însărcinat cu înflorirea cimitirelor, a vă adresa următoarea instrucțiune provizorie: nobila țintă a medicinei, precum o știți mai cu seamă din practică, fiind uciderea oamenilor, vreu să zic a vitelor celor mai superioare, vînatul devine naturalmente și logicește o piedică foarte

[4] „Aghiuță", București, I (1864), nr. 9 (1 ian.), p. 65—66.
[5] Ibidem, I (1863), nr. 7(15 dec.), p. 51—52.

periculoasă contra propășirii filantropicei noastre științe..." Notăm, de asemenea, una din primele apariții ale motivului medicului-asasin, motiv pe care Hasdeu îl va relua în repetate rînduri după moartea Iuliei, precum și realizarea superioară a acestuia în registrul comic.

Dificultatea încadrării textelor umoristice ale lui Hasdeu într-una din speciile literare curente stă mai ales în tentația anacronismului: orice posibilă denumire (schiță, dialog etc.) apare în cazul unei bucăți ca *Amabilitate superlativă* [6] mai puțin adecvată decît termenul caragialian de „moment". Caracteristică spiritului hasdeian este aici atitudinea de frondă, prezența naratorului marcat de un evident complex de superioritate. Ca noutate de scriitură, semnalăm dialogul vid, frizînd absurdul

„— Ce poftiți, domnule?
— Nu poftesc nimica.
— D-voastră ați sunat?
— Eu.
— Și nu poftiți nemica?
— Absolut nemica.
— De ce dară ați sunat?
— Din dorința de a vă îndatora: căci trecînd am citit acest anunț, prin care ne rugați foarte mult a suna clopoțelul cînd nu se va vedea nemine în apartament, și nevăzînd pe nemine...
Acuma înțelegeți!
Și mă depărtai lăsînd pe spețeriul cu gura căscată".

O categorie aparte în cadrul producției umoristice în proză din această etapă a scrisului lui B. P. Hasdeu o formează schițele de portrete satirice, *Un tip bucureștean*, *Domnul Nae*, *Egoarhistul*. Este în afară de orice discuție că în schița intitulată *Un tip bucureștean* [1] avem de-a face cu imaginea, expresiv deformată, a unui personaj real: cititorii revistei „Aghiuță" trebuie să fi sesizat înrudirea dintre „cuconul Matachi țiganul" și C. A. Rosetti, adversar politic de moment al lui Hasdeu. Tipologic însă, compoziția se încadrează în cruciada anti-ciocoiască cu care Hasdeu își făcuse intrarea în viața publică și pe ale cărei direcții se va manifesta totdeauna spiritul său de frondă. „Coconul Matachi Țiganul e țigan dè pe tată și de pe mumă; cu toate astea, d-lui e cocon, ceea ce dovedește neadevărul vechiului prejudeț cum că coconii pot fi țigani sau numai de pe tată, sau numai de pe mumă, iar nu de pe amîndoi tot de o dată. Coconul Matachi Țiganul este cocon nu pentru că este îmbrăcat nemțește și poartă cravată albă, deasupra cării capul său se pare așezat ca o muscă pe lapte; el e cocon prin principiile sale, prin punctul lor de vedere, prin politica sa, prin manierele sale". Mai mult decît în celelalte scrieri umoristice ale lui Hasdeu, întîmpinăm aici o serie de nesiguranțe de limbaj care fac textul să dateze. Nu este însă mai puțin adevărat că ezitările nu sînt numai ale autorului, ci și ale limbii române literare înseși, aflate în faza de adopție a numeroase neologisme. Dacă în portretul satiric al coconului Matachi regăsim procedee ale comicului inaugurate în literatura noastră de „fiziologiile" atît de cultivate în prima jumătate a secolului al XIX-lea, *Domnul Nae* [7] prefigurează mai curînd pe „amicul X"

[6] Ibidem, II (1864), nr. 23 (28 aprilie), p. 82.
[7] „Satyrul", București, II (1866), nr. 16 (5 iunie), p. 3.

al lui Caragiale. Ca și coconul Matachi, domnul Nae și-a făcut un stil din totala renunțare la orgoliu, în accepția curentă a acestuia; ambiția supremă a ambilor este de a obține avantaje pozînd în victime ale societății. Sociologic vorbind, apariția unor astfel de tipuri se datorește consolidării structurilor burgheze din societatea românească a secolului al XIX-lea: domnul Nae aparține unei lumi noi, care nu mai este cea patriarhală a fiziologiilor unui Negruzzi sau Heliade-Rădulescu ci una agorafilă, pentru care politica este o adevărată obsesie iar promenada și cafeneaua — spații vitale. Pentru ca un domn Nae să poată fi omniprezent, era nevoie să fi fost anulate vechi bariere sociale și să se fi creat o atmosferă favorabilă „modernismelor" de comportament. Hasdeu se numără printre primii care sesizează această schimbare de atmosferă și se grăbește s-o notifice în schițele sale satirice.

Egoarhistul [8], publicat în „Satyrul" sub pseudonimul sinologizant Wang-Pon-Ki, este unul din multele texte hasdeiene aflate la limita dintre pamfletul politic și portretul cu valoare tipologică. Unele ediții au așezat aceste pagini în rîndul articolelor politice, se poate însă considera că, atît prin valoarea sa intrinsecă, cît și prin anticiparea unor motive și modalități caragialiene, *Egoarhistul* aparține istoriei literare. Portretizarea unui flecar de cafenea îi dă lui B. P. Hasdeu prilejul de a-și pune în valoare renumita capacitate ironică și temutul spirit persiflant: „Egoarhistul politic, dacă nu e ziarist el însuși, trebuie să fie colaborator la vreun ziar; dacă nu e colaborator la vreun ziar, trebuie să fie amic cu vreun ziarist; dacă nu scrie articoli sau epistole, trebuie să vorbească prin locuri publice; dar în orice caz, verbal sau literal, el este un organ de publicitate. Auzindu-l ai crede că, pentru ca țara să fie fericită, nu e alta de făcut decît numai să-i dai lui puterea în mînă: el va disciplina armata, el va regula administrația, el va propaga pe pămînt, adecă mai cu seamă în București, moralitate, onestitate, libertate, naționalitate, egalitate, dreptate și celelalte". Insuficient disimulată, transpare aici iritarea autorului în fața spectacolului de ample dimensiuni al substituirii politicii de principii cu o politică al cărei unic motor este oportunismul, în care „binele public" — noțiune atît de importantă pentru Hasdeu — nu se mai află inclus în ierarhia de valori a vieții sociale.

Dificultatea de a separa, în cadrul scrierilor lui Hasdeu, beletristica de pamfletul politic sau de cercetarea lingvistică ține de domeniul evidenței. Hasdeu ne apare astăzi ca unul dintre primii prozatori români fascinați de zonele marginale ale literaturii, cele mai reprezentative creații ale sale situîndu-se la granița dintre literatură și jurnalistică, literatură și știință, literatură și filosofie. Mai mult decît în alte compoziții de mai mare amploare — cum ar fi, de pildă, romanul *Ursita* — în schița *Năpastea* [9], pretextul lexicografic, memorialul de călătorie, anecdota *grivoise*, sceneta bufă apar fuzionate într-o structură de o remarcabilă modernitate. Prin felul în care autorul anulează monotonia firului epic introducînd în text mici enclave de comentariu, prin relația de complicitate pe care o stabilește cu cititorul, *Năpastea* se încadrează în stilul caracteristic al prozei umoristice hasdeiene. În rama unui comentariu de filologie („Un lesico-

[8] Ibidem, I (1866), nr. 16 (5 iunie), p. 3.
[9] „Aghiuță", București, II (1864), nr. 11 (16 ian.), p. 86—87.

graf... mi-a cerut într-o zi, cu un aer de profundă meditațiune, ca să-i lămuresc însemnarea cuvîntului *năpaste*"...), Hasdeu așează o anecdotă picantă, relatînd o întîmplare cu doi călători și fata gazdei. Se remarcă extrema concizie a povestirii, dozarea savantă a accentelor, alura spontană a frazei — rod al unei elaborări superioare.

O anecdotă prelucrată este, de fapt, și o altă compunere caracteristică perioadei de la „Aghiuță" : *Lumea aristocratică* [10]. Și aici centrul de interes cade în zona caracterologiei, nu a acțiunii. Eroina, soră bună a d-rei Veturia din Opidul Nou, este o Emma Bovary autohtonă, gata să se extazieze în fața distincției celor din *haute-aisance*. Domnișoara se plimbă la șosea cu „doamna mumă-sa", visează o lume costumată ca gentlemanii englezi, citește „La voix de la Roumanie", însă Bucureștiul epocii îi oferă doar ospețe patriarhale într-o societate lipsită de distincție, în care boierul își cheamă slugile prin strigăte, iar bucătarul apare în salonul plin de musafiri „cu pestelcă la brîu". Melancolia domnișoarei*** provine deci din insatisfacții de ordin social. Textul se înscrie în tradiția fiziologiilor primei jumătăți a secolului trecut. Inovația lui Hasdeu constă în dialogul permanent cu publicul căruia, cu un aer de complicitate, îi destinează aparteuri, întreținînd astfel o atmosferă de parodie care duce la subminarea disponibilităților tragice ale subiectului. Dacă unele procedee comice sînt încă rudimentare (de pildă, onomastica : logofătul Brînză-bună, beizadea Tingirică), parodia convențională a portretelor din poezia unor Alecsandri sau Bolintineanu este magistrală :
„D-șoara*** nici băga în seamă pestrița societate a plimbătorilor, cînd deodată — momentul prea fatale ! — deodată, chiar lîngă faetonul d-ei, ce se oprise acuma în al treile rond, stătu o elegantă birjă din care strălucea încîntătoarea figură a unui june. Și ce june ! Pe a sa față/Dulcea albeață/Cu trăndafirii/Se îngîna :/Fruntea-i măreață/Supt bucla-i creață/ /Zîmbea privirii/Ș-o fascina ;/Ochi plini de viață,/Sprînceni ca a tă/Focul iubirii/În giur vîna ;/Buza-i glumeață/De supt musteață... Și așa mai departe, fiindcă din nenorocire forma acestui vers à la Victor Hugo e atît de grea, încît n-ar putea s-o biruiască decît doară d. Bolintineanu, în ale cărui poezii găsiți tot ce se găsește în Victor Hugo !"

Povestirea are nerv, apariția frumosului june de la Șosea în postură de bucătar e relatată fără nici un cuvînt de prisos, umorul se menține pînă la sfîrșit. Un progres al artei de narator a lui Hasdeu îl marchează și scurta povestire *Cățelul tărcat*, ironic subintitulată „roman în două tomuri de d-na Bourdon și d-nul Aghiuță" [11]. Termenul de roman folosit în legătură cu o bucată atît de succintă trimite la concepția abreviantă a întregii proze umoristice hasdeiene. Nu se poate, într-adevăr, contesta că în cele cîteva zeci de rînduri nu se află cuprinsă substanța unui roman. Pe baza textului lui Hasdeu se poate reconstitui alcătuirea romanului doamnei Bourdon : o stufoasă prefață a autoarei, un prim tom care cuprinde capitolele dedicate înmormîntării sărace, spectacolului pitoresc al foburgului, biografiei tînărului, traiului cotidian monoton al acestuia,

[10] Ibidem, nr. 13(6 febr.), p. 102—103; reprodusă în „Calendarul României pe anul 1871 de la Christ", București, Tipografia Națională, Librari-Editori G. Ioanid & A. Spirescu, 1870, p. 87—88.

[11] „Aghiuță", București, II (1864), nr. 14 (13 febr.), p. 105—107.

urmat de tomul al doilea cuprinzînd povestea completă a decăderii familiei oropsite de soartă, a suferinţelor tinerei, a idilei îmbobocind treptat. Hasdeu păstrează însă numai esenţa moralistă a fabulei, rezumînd într-un rînd, două descrieri care ar fi putut ocupa zeci de pagini. Avem de-a face aici cu o încercare de salvare a unei povestiri melodramatice prin rescrierea ei în cheie comică. Autorul însuşi explică în prefaţa primei versiuni, publicate în „Aghiuţă" în 1864, că a simţit nevoia să „îndrăcească" puţin nuvela originală, „altfel foarte posomorîtă şi ursuză". Noutatea de scriitură constă în permanenta menţinere a autorului în afara naraţiunii, pe care o comentează pe un ton poznaş, pe măsura desfăşurării: „Junele îşi urmă drumul; dar n-au trecut două secunde şi căţelul se freca din nou lîngă pantalonii cei ghivizii de la Krisianoski.

— N-o să-mi dai pace?

Căţelul lăsă capul în jos, fără însă a se depărta.

— Aici trebuie să fie un misteriu, îşi zise junele. Dobitocul ăsta nu mă lasă să merg unde vreau eu, să vedem dară unde mă va conduce gustul său. Înainte! strigă el către nătîngul şi nepoftitul său companion.

Căţelul, care reuşi astfel în machiavelicul său plan, apucă a fugi în direcţiunea opusă..."

Pe lîngă preţul de ordin stilistic (să remarcăm, de asemenea, amănuntul ironic al unicei ferestre a bordeiului lipite cu „La voix de la Roumanie") şi hazul citatelor din poezia lui Bolintineanu), bucata interesează şi prin utilizarea motivului diavoleriei femeieşti, prefigurînd tema caragialiană din *Kir Ianulea*.

Inegală ca valoare, proza umoristică a lui B. P. Hasdeu se încadrează în contextul cultural al epocii 1860—1870, răspunzînd interesului pentru modalităţile ironice, pentru scriitura comică în general; pentru istoricul literar ea reprezintă un spaţiu în care temperamentul artistic al autorului se manifestă cu deosebită pregnanţă, prefigurînd direcţiile fundamentale ale scrisului hasdeian.

DIN PROCESUL IMPUNERII UNEI OPERE „CLASICE": *RĂZVAN ŞI VIDRA* DE B. P. HASDEU*

DESPINA SPIREANU

Vineri, 10 februarie 1867, la Teatrul cel Mare din Bucureşti, în interpretarea Companiei dramatice condusă de M. Pascaly, a avut loc premiera „dramei istorice naţionale în 5 acte", *Răzvan Vodă* de B. P. Hasdeu [1].

Prin structura ei — combinaţie cu totul originală între maniera tragediei shakespeariene, a tragediei antice şi tradiţiile afirmate în dramaturgia română cu subiect istoric anterioară lui Hasdeu — piesa reprezenta, în epocă, o inovaţie cu totul insolită, iar, în perspectiva timpului, prima operă de adevărată valoare produsă de literatura română în cadrele genului. Cum anume a fost receptată în conştiinţa publicului şi a specialiştilor? Cum şi-a cîştigat locul în repertoriul dramatic românesc? S-a impus sau a fost impusă?

Datele de care dispunem în privinţa publicului nu sînt bogate, nici cu maximă claritate concludente. Totuşi, o anumită atitudine a acestuia se poate deduce din interpretarea şi sintetizarea atentă a succintelor informaţii şi referinţe cuprinse în cronici dramatice, dări de seamă, anunţuri. În anul premierei, „drama" lui Hasdeu s-a reprezentat de 4 ori succesiv [2] — ceea ce, pentru acea vreme, era o izbîndă; a avut — accentuează prietenii [3] şi sînt siliţi a recunoaşte înşişi duşmanii [4] — o bună primire de public. Succesul premierei nu poate duce însă la generalizări asupra reacţiei publicului; reacţia de la premieră este deseori accidentală, dictată de cu totul alte considerente decît respingerea sau aprecierea bucăţii în sine. În acel moment Hasdeu devenise deja un nume de răsunet şi de scandal în literatura şi politica vremii, avea destui prieteni şi aliaţi şi foarte mulţi duşmani şi o piesă aparţinîndu-i putea stîrni curiozitatea

---

* Materialul reprezintă un fragment din *Notele şi comentariile* elaborate în vol. I, *Literatura*, din ediţia critică *Opere* de B. P. Hasdeu, realizată în cadrul planului de cercetare al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", sub coordonarea lui Al. Săndulescu.

[1] Cf. anunţul spectacolului în „Românul", XI (1867), (8 febr.), p. 107. Titlul şi subtitlul piesei au fost modificate începînd cu a treia ediţie: *Răzvan şi Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi*, Bucureşti, Tip. Lucrătorilor asociaţi, 1869.

[2] Cf. Fundescu, *Critica literaria. Răzvan Vodă. Dramă istorică în versuri de B. P. Hajdeu. Partea I (Foiţa „Românului")*, în „Românul", XI (1867), (21 dec.), p. 1091—1093.

[3] Idem.

[4] P. P. Carp, *Răzvan Vodă, Dramă istorică în cinci acturi de d. B. P. Hăjdeu*, în „Convorbiri literare", I (1867), nr. 18 (15 nov.), p. 245—248.

firească a tuturor. Imediat după premieră entuziasmul publicului s-a răcit, fapt dovedit de ezitările lui Pascaly de a relua *Răzvan şi Vidra*, deşi intenţiile sale în acest sens sînt constante [5], de numărul mic de repre-

B. P. Hasdeu — Portret din „Panteonul român" de I. Vulcan

zentaţii ce-i putea acorda atunci cînd, totuşi, o relua [6], de faptul că, dorind a atrage publicul, mutilează piesa prin înscenarea cu procedee de „mare spectacol" [7].

Altă informaţie directă relativă la atitudinea publicului faţă de *Răzvan* parvine abia la 10 ani după premieră, prin comentariul lui Fr. Damé asupra stagiunii 1878—1879 [8]: din bilanţul obiectiv — cifric — prezentat, reiese că *Răzvan şi Vidra* obţinea reţete substanţial mai slabe în comparaţie cu alte piese similare ca gen, dar incomparabil inferioare ca reuşită şi valoare (*Moartea lui Brîncoveanu* de A. Roques, bunăoară). Situaţia, din punct de vedere al ierarhiei productive, rămînea aceeaşi în 1883—1884: *Răzvan şi Vidra* se situează pe locul 6 între piesele isto-

[5] Afirmaţiile noastre se bazează pe o atentă urmărire a „vieţii" piesei prin informaţiile furnizate de presa epocii.

[6] Una, maximum două pe stagiune.

[7] În 1875, cînd — rămas în afara Asociaţiei artiştilor constituită la Teatrul cel Mare sub conducerea lui Millo — Pascaly se refugiase la improvizatul teatru din arena circului Suhr, dispunînd de întreg personalul şi întreaga recuzită a circului, el se lansase în montările „de mare spectacol". Cf. *Teatru-circ*, în „Românul", XIX (1875), (16 febr.), p. 147; *Teatru-circ* ..., în „Pressa", VIII (1875), nr. 36 (15 febr.), p. 3.

[8] *Teatrul Naţional în 1878 (Foiţa „Românului")*, în „Românul" XXIII (1879), (10 ian.), p. 22.

rice şi 26 între piesele întregului repertoriu, fiind surclasată de aceeaşi *Moartea lui Brîncoveanu*, depăşită de *Fîntîna Blanduziei* şi *Fata de la Cozia* —explicabil prin noutatea pe care aceste două din urmă piese, pentru prima dată reprezentate în acea stagiune, o aduceau — dar şi de *Vornicul Bucioc* de V. A. Urechia [9].

În 1886, opera lui Hasdeu a fost reluată într-o serie de reprezentaţii de beneficiu [10]; aceasta este însă departe de a fi o dovadă a posibilităţilor ei reale de reţetă: spectatorul unor asemenea reprezentaţii venea la teatru pentru beneficient, nu pentru piesă, captat în genere prin renumele sau insistenţele actorului în cauză şi recrutat din publicul de „elită", nu din marea masă a publicului; în cazul de faţă, cei doi beneficienţi — Ana Manolescu şi Panu, secundanţi fideli ai lui Gr. Manolescu — urmăreau a impune astfel *Răzvan şi Vidra* în faţa acelor elite. Dovadă că acest public snob, restrîns, al Bucureştilor s-a împărţit între beneficiul Anicuţei şi concertul din sala Ateneului: atunci cînd a jucat la concurenţă, deşi „a cules multe aplauze", beneficienta „public nu a prea avut" [11].

Succesul din 1887, pe care Hasdeu şi-l comunica cu jubilaţie şi lux de amănunte Iuliilor [12], a fost parţial regizat de colaboratorii de la „Revista nouă" [13]; iar ceea ce publicul a aplaudat acum „mai cu deosebită plăcere" — observa Gion [14] — au fost „pasajele elocinte".

Deducem, în esenţă, din aceste informaţii, că *Răzvan şi Vidra* nu era o piesă pe gustul publicului românesc, acceptată de complezenţă, dar fără entuziasm. Obişnuit cu teatrul istoric discursiv-didactic, caracteristic vremii, publicul nostru era receptiv mai ales la „pasajele elocinte", fără a sesiza şi aprecia fondul şi valoarea intrinsecă, de ansamblu, a piesei.

Răzvan şi Vidra nu s-a putut, aşadar, impune prin ea însăşi în faţa unui public la ale cărui gusturi nu corespundea. Totuşi, după 1890, piesa pare a se fi impus în categoria intelectuală a publicului: era acceptată, deşi cu entuziasm temperat, ca una dintre puţinele valori ale genului în literatura noastră. O cronică din 1891 nota că piesa a fost ascultată de un „public de elită", ceea ce „dovedeşte interesul literar deşteptat" [15]. Stagiunea 1896—1897 a Naţionalului s-a deschis cu *Răzvan şi Vidra*, sarcină rezervată pieselor considerate clasice; în acest cadru festiv, atitudinea publicului a fost favorabilă: „Timpul" nota că „autorul şi actorii au fost des aplaudaţi" [16]; „Românul" , deja în partea sa literară sub influenţa cercului lui Macedonski, rezuma într-un limbaj şaradic şi reticent o atitudine totuşi favorabilă: „Succesul [...] a fost nu tocmai strălucit, cu toate ovaţiunile ce s-au făcut d-lui Hasdeu. [...] Sala a fost plină, deşi

---

[9] *Note* la vol. I. I. Roşca, *Fata de la Cozia*, Bucureşti, 1886, p. 139—141.

[10] *Curierul teatrelor*, în „Românul", XXX, (1886), (10 apr.), p. 315 şi nr.-ele urm.; anunţ în „Epoca", II (1886), nr. 423 (19 apr.), p. 3 şi nr.-ul urm; *idem*, în „Epoca", *loc. cit.*; *Curierul teatrelor*, în „Românul, XXIII (1866), (5 mai), p. 387 şi nr.-ele urm.

[11] Ioan Rusu, *Răzvan şi Vidra (Salon)*, în „Familia", XXII (1886), nr. 17 (28 apr./9 mai), p. 204.

[12] Paul Cornea, Elena Piru, Roxana Sorescu, *Corespondenţa B. P. Hasdeu — Iulia Hasdeu*, Edit. Academiei R. S. R., 1976, p. 367.

[13] *(Arte-teatre)*, în „Românul", XXXI (1887), (26 nov.), p. 1077.

[14] *Cronica teatrală. VII*, în „Românul", XXXI (1887), (2 dec.), p. 1097.

[15] H., *Teatrul Naţional (Cronica teatrală)*, în „Timpul", XIII (1891), nr. 237 (26 oct.), 2.

[16] *(Muzica şi teatru)*, în „Timpul", XVIII (1896), nr. 211 (24 sept./6 oct.), p. 2.

ceva mutre simandicoase nu s-au zărit" [17]. Acceptarea piesei, ca o bucată de valoare literară, chiar dacă nu cu adevărat gustată, este dovedită şi de inaugurarea acţiunii de impunere a ei în publicul mare, prin introducerea în seria matineelor de duminică [18].

Aprecierile specialiştilor asupra „dramei" *Răzvan Vodă* au debutat încă înainte de premiera ei, prin prezentările făcute de amicii literari ai autorului. Socotită un produs al spiritului Ateneului român (al cărei membru Hasdeu era şi în care piesa fusese citită înainte de reprezentare), *Răzvan Vodă* a fost introdusă şi susţinută în tot cursul anului 1867 de reprezentanţii acestei societăţi. Primul a încercat s-o impună opiniei publice V. A. Urechia, printr-o avancronică [19] apărută cu două zile înainte de premieră : *Răzvan Vodă* este „superioară la toate dramele cîte pînă acum s-au scris pentru scena noastră" ; are „calităţi estetice însemnate", „probe [...] de observare profundă psicologică" şi „meritul de a pune în lumină o prea curioasă pagină din istoria noastră". Urmează I. C. Fundescu [20] — amic mai apropiat al lui Hasdeu — cu o avancronică plină de laude, în care influenţa spiritului lui Hasdeu însuşi este evidentă[21] : *Răzvan Vodă* se remarcă, în comparaţie cu *Domniţa Rosanda*, prin caractere „mai bine desemnate", „intriga mai complicată şi mai complectă", „situaţiunile scenale mai pline de efect", „moralitatea" finalului prin „pedeapsa unei ambiţiuni nemăsurate". După premieră apărea o nouă apreciere, globală, revendicare a operei de către Ateneul român care se socotea părtaş autorului la meritele şi succesul ei [22]. Tot cineva din cercul amicilor literari, probabil ateneist — anonimul autor se mărturiseşte prieten cu V. A. Urechia — aprecia, în retrospectiva stagiunii 1866—1867, *Răzvan Vodă* drept singura operă matură, cu adevărat realizată din literatura dramatică română [23]. În fine, în bilanţul anual al Ateneului român, V. A. Urechia [24] revendica din nou pe *Răzvan* ca produs al acestei societăţi literare, înfăţişîndu-l drept unul din „paşii" mari ce literatura dramatică română a făcut în 1866—1867. Pline de intenţii bune şi, uneori, de intuiţii valoroase — afirmaţia lui Esarcu că, inspirîndu-se din Shakespeare şi Hugo, Hasdeu „pare [însă] a constitui un gen aparte şi are o

---

[17] *(Ultimele ştiri)*, în „Românul", XL (1896), nr. 511 (24 sept./6 oct.), p. 3.

[18] Matineele de duminică, „reprezentaţiuni populare" cu „preţuri pe jumătate" au fost create din iniţiativa lui P. Grădişteanu, director al teatrului Naţional, pentru a răspunde cerinţei unui nou public creat în urma legii repaosului duminical; erau menite în aceeaşi măsură a distra acest nou public şi a-l cultiva; în acest cadru s-au reprezentat o serie de lucrări „clasice" din repertoriul universal şi original românesc *(Fîntîna Blanduziei, Vornicul Bucioc, Răzvan şi Vidra)*. Cf. *(Ştiri teatrale)*, în „Românul", XLVI (1898), nr. 200 (8/20 oct.), p. 2.

[19] Iscălit V. A. U., *Răzvan Vodă, dramă istorică în 5 acte de B. P. Hăjdeu*, în „Românul", X (1867), (9 febr.), p. 110.

[20] Iscălit Eu, *Curierul Bucureştilor. Vineri 10 februariu. Răzvan Vodă. Dramă naţională istorică în cinci acte (Foiletonul „Ghimpelui")* în „Ghimpele", (1867), nr. 25 (10/22 febr.), p. 1.

[21] În partea de consideraţiuni asupra dramei istorice, concepţia autorului cronicii în legătură cu relaţia dintre istorie ca ştiinţă şi literatura istorică se confundă cu aceea a autorului dramei.

[22] [Esarcu], *Teatru Naţional*, în „Ateneul român", I (1867), nr. 8 şi 9 (ian. şi febr.), p. 327—328.

[23] X., *Teatru Naţionale. Piese originali — Traduceri — Nebuna din amor*, în „Românul", XI (1867), (5 mart), p. 191.

[24] Discurs inaugural, în „Românul", XI (1867), (14 nov.), p. 973.

originalitate a sa proprie care merită studiată în amerunturi" ; constanta prețuire a lui *Răzvan Vodă* ca superioară *Domniței Rosanda* și, uneori, ca singura operă cu adevărat valoroasă din dramaturgia română de pînă atunci — aprecierile ateneiștilor sînt însă prezidate în primul rînd de spirit proprietar și lipsă de înțelegere și pătrundere adevărată : dovadă confundarea totală a scopurilor și ideilor societății în dramaturgie — „A ușura scena română de aceste traducțiuni străine, a reînvia pentru publicul român actele însemnate ale personagelor din istoria noastră națională, a-i arăta cum simțeau și cugetau strămbunii noștri iluștri, a-i inspira amorul pentru națiunea română [...]" — cu intențiile și realizările lui Hasdeu din *Răzvan și Vidra* [25] ; dovadă considerarea foarte frecventă a lui *Răzvan Vodă* ca egală în valoare cu *Vornicu Bucioc* de V. A. Urechia (piesă reprezentată în același an, nu lipsită de merite în comparație cu contextul, dar mult inferioară prin comparație cu *Răzvan)* și chiar cu un *Matei Basarab*, produs în același an, de un anonim ateneist [26].

La sfîrșitul anului 1867 se afirma, în fine, opinia celeilalte tabere, a adversarilor lui Hasdeu : apărea cronica lui P. P. Carp [27]. Materialul, foarte cunoscut, poate cel mai cunoscut din „viața" piesei — Hasdeu însuși a publicat cronica lui Carp ca introducere la a patra ediție a operei — nu necesită prezentări detaliate. Două fapte se cuvin însă subliniate. Mai întîi că — în ciuda impresiei pe care comentariul din „Convorbiri literare" o lasă în sine și în ciuda protestelor ulterioare ale autorului [28] de a se fi situat exclusiv pe pozițiile literaturii, urmărind asanarea producției artistice românești de falsele valori — acțiunea lui P. P. Carp este departe de a fi guvernată în fond numai, sau mai cu seamă, de obiective estetice : ea se înscrie în cadrul polemicii acerbe pe care în acea perioadă B. P. Hasdeu o susținea în paginile „Românului" cu gruparea liberal-conservatoare Juna dreaptă, reprezentată prin ziarul „Țara", între redactorii căreia se număra P. P. Carp [29] ; atacul este, așadar, în implicațiile sale, prea puțin literar și mai cu seamă politic [30]. În al doilea rînd se cuvine remarcat faptul că, față de prieteni care nu știuseră sau nu vor ști să găsească și, mai ales, să susțină adevăratele merite ale piesei, Carp descoperă și lansează, prin toată aglomerarea de argumente și argumentări aberante, singura obiecție cu șanse de a convinge și a cîștiga adepți, deși din perspectiva unei estetici înguste și rigide, dar, oricum, mult mai evidentă, mai accentuată și mai reală în prima variantă a piesei la care se referea cronica : lipsa de dramatism a „dramei" *Răzvan Vodă*.

Replicile la cronica lui Carp nu sînt convingătoare. Angajat în polemică de detaliu, I. C. Fundescu nu-și găsea un punct de vedere clar

---

[25] [Esarcu], *op. cit., loc. cit.*

[26] V. A. Urechia, discursul inaugural, *loc. cit.*

[27] *Op. cit., loc. cit.*

[28] P. P. Carp, *O epistolă deschisă în răspuns la anticritica d-lui Hăjdeu*, în „Gazeta de Iași", I (1867), nr. 77 și 78 (30 nov.), p. 1—2.

[29] Alături de N. Blaramberg și Aristide Pascal.

[30] Dealtfel, Hasdeu va proceda în consecință, răspunzînd adversarului nu într-un articol literar, ci într-unul politic (alături de N. Blaramberg care îl atacase concomitent în ziarul „Țara" replicînd deschis pe tărîmul politicii militante): *Doi și trei*, în „Românul", XI (1867), (20—21 nov.), p. 995—996. Polemica va continua cu scrisoarea citată a lui P. P. Carp și răspunsul lui B. P. Hasdeu, aruncat cu superb dispreț în finalul unei scrisori adresate lui Ștefan Greceanu (în „Românul", XI (1867), (10 dec.), p. 1056).

și concis opus adversarului; dincolo de aceleași intuiții globale — *Răzvan* și *Bucioc* „au creat drama română istorică în locul unor imitațiuni necoapte și a unor încercări indigeste din trecut" — contraargumentele și demonstrațiile sînt parțiale, juste pe alocuri, neconcludente sau aberante în alte cazuri, rămînînd pe ansamblu confuze sau evident neconvingătoare [31]. De asemenea, replica lui Hasdeu însuși, deviind discuția din sfera literară în sfera politicii, nu poate fi, ab initio, concludentă pentru producția sa dramatică.

Singura critică obiectivă — uimitoare în cadrul epocii prin obiectivitate, lipsa preconcepției și a spiritului îngust axat pe o idee doctrinară — a apărut imediat după premieră și aparține Constanței Dunca [32]: autoarea remarca meritele piesei ca „op literar" — „limba [...] armonioasă, pură și nobilă, fără afectație", „imaginile [...] alese cu cel mai perfect gust", „o profundă știință psihologică" — și dramatismul conținut al unor scene; observa — și aceasta i-a sugerat lui Hasdeu modificări ulterioare — o anume inconsistență prin unilateralitate a caracterului Vidrei.

Aparent curios, după o primă stabilire de poziții, nu principială și — cu excepția Constanței Dunca — nici literară în fond, pînă la 1891 nu mai întîlnim nici o cronică dramatică propriu-zisă relativă la *Răzvan și Vidra*, cu toate că piesa s-a jucat în mai multe rînduri și a apărut într-o nouă ediție în acest interval și cu toate că principalele gazete ale vremii aveau rubrică de cronică dramatică permanentă.

O întîie perioadă, referirile la *Răzvan* au fost pur accidentale sau colaterale. Cel mai adesea, într-o primă fază din această perioadă, piesa a fost implicată în discuții pe evidente considerente politice — obicei general și caracteristic în epocă, punct de vedere acceptat în continuare de însuși autorul piesei: acesta socotea a fi fost înlăturat din comitetul teatral ca urmare a pasajelor cu conținut antiboieresc din *Răzvan Vodă* [33]; într-o răfuială personală cu Hasdeu, socotit coautor la o cabală împotriva-i, Pantazi Ghica [34] aducea în discuție drama *Răzvan Vodă* care ar exprima „concepția deșucheată" a autorului ei că „este permis [...] a scîlcia, a schilodi, a stoarce, a fantasmagori istoria, a produce din ce are ea mai hidos un tip ca Răzvan din care face un erou [...]"; polemizînd cu Hasdeu în calitatea sa de redactor al ziarului de orientare liberal-radicală „Traian", editorialul „Presei" [35] — organ al liberalismului de centru cu tendințe conservatoare — includea între alte capete de acuzație false și pătimașe „piesa intitulată *Răzvan Vodă* în care se presupune mai întîi un țigan despoiat de toate calitățile omului social și tăvălit în tina răului, și autorul, fără să piarză vreme,-l împrospătează [...] transformîndu-l în bărbatul cel mai mare și mărinimos"; într-o discuție asupra repertoriului teatral,

---

[31] Fundescu, *Critica literari. Răzvan Vodă* ..., în „Românul", XI (1867), (21 dec.), p. 1091—1093 și XII (1868), (15—16 ian.), p. 41—42.

[32] *Răzvan Vodă de B. P. Hăjdeu. Drama reprezintată de Compania dramatică*, în „Românul", XI (1867), (18 febr.), p. 138—139.

[33] B. P. Hăjdeu, *Domnule redactore*, în „Românul", XIII (1869), (28 febr.), p. 186.

[34] *Cîteva esplicațiuni datorite opiniunei publice*, în „Presa", I (1868), nr. 113 (10 nov.), p. 446—447.

[35] *București, 1 octombrie*, în „Presa", II (1869), nr. 193 (2 oct.), p. 734—735.

G. Dem. Teodorescu [36] explica prin considerente politice lipsa dramei lui Hasdeu din repertoriul constant — „Răzvan e prea adevărat în pictura *ciocoismului*, ca să poată fi prezintat" etc. Altă dată, piesa lui Hasdeu a fost incriminată, alături de nuvelele lui Odobescu, într-o diatribă îngustă şi ridicolă la adresa stricătorilor de limbă, pentru presupusa manie arhaică a autorului, în vreme ce limba unei opere literare şi unei drame mai ales trebuie să steie la culmea *timpului său*, iar nu a unui timp trecut" [37].

După 1870, se remarcă tendinţa spre o nouă manieră de abordare a piesei: nu încă o analiză şi explicare, dar enunţare şi recunoaştere a meritelor ei intrinseci în contextul literaturii vremii sau în comparaţia cu o scriere similară — o abordare globală, dar, în fine, în limitele domeniului propriu. Seria a deschis-o Eminescu, în dezbaterea despre *Repertoriul nostru teatral* [38]: între lucrările ce puteau constitui un repertoriu stabil — alături de piesele lui Urechia şi acelea cu „merite [...] foarte îndoioase" ale lui Dimitriadi — era trecută în revistă *Răzvan şi Vidra*, ca „dramă în cele mai multe privinţe bună". Într-o succintă încercare similară, demonstrînd o concepţie mai matură şi mai sigură decît precedenta, I. L. Caragiale [39] este primul care nu s-a sfiit a recunoaşte superioritatea absolută şi caracterul de excepţie al dramei lui Hasdeu în contextul literaturii epocii: ea este „singura producere dramatică românească cu adevărat originală"; aprecierile ce urmează, în cea mai mare parte elogioase, dovedesc încă descumpănirea şi imposibilitatea de pătrundere caracteristică exegeţilor în această fază — se operează cu noţiuni globale şi tangenţiale: *Răzvan şi Vidra* este deficitară în privinţa conflictului dramatic (fiind „clădită" nu „pe un plan de dramă, ci pe un plan de poveste") şi în privinţa versificaţiei (în care „pretutindeni accentul firesc al vorbirii este răsturnat"; dar „este şi rămîne o bucată cinstită în literatura noastră, pentru că în această scriere închipuirea este sănătoasă, caracterele sînt originale şi în mare parte bine păstrate şi multe scene sînt cu adevărat dramatice şi vrednice de a mişca sufletul privitorilor; iar mai presus de toate pentru că în *Răzvan* sînt gîndiri curate, spuse limpede cu vorbe frumoase româneşti, de ţi-e dragă lumea să le auzi". Punînd în discuţie literatura dramatică românească cu ocazia atacului prelungit şi prolix împotriva lui V. Alecsandri, I. N. Şoimescu [40] se referea la *Răzvan şi Vidra* în aceiaşi termeni generali: obiecţia principală este — obiecţia comună — lipsa de dramatism: „tratează în versuri, nu aşa de poetice ca ale lui Alecsandri, viaţa întreagă a lui Răzvan-Vodă"; rău-intenţionat şi veninos, Şoimescu mai reproşa lui Hasdeu contravenţia „veritătii istorice". În finalul unui lung serial nesemnat [41], analizînd evoluţia repertoriului dramatic de pînă la unire şi încheind cu o privire de ansamblu asupra actualităţii, era inclusă şi o apreciere implicit elogioasă, dar cu totul vagă şi generală, relativă la contribuţia lui Hasdeu: acelui repertoriu

---

[36] *Teatrul*, în „Românul", XIV (1870), (29, 30 nov.), p. 1050.

[37] Radu Năsturel, *Înşir-te mărgărite. IV*, în „Familia", VI (1870), nr. 7, p. 78—79.

[38] *Repertoriul nostru teatral*, în „Familia", VI (1870), nr. 3 (18/30 ian.), p. 25—28.

[39] Luca, *Cercetare critică asupra teatrului românesc. Literatura în teatrul nostru (Foiţa „României libere")*, în „România liberă", II (1878), nr. 194 (11 ian.), p. 2.

[40] Autorul semnează în finalul serialului; aici este prezentat ca „unul dintre abonaţii noştri" — *Literatura dramatică (Foileton)*, în „Presa", XII (1879), nr. 250 (12, 13 nov.), p. 3.

[41] Fără autor şi titlu, în „Binele public", II (1880), nr. 193 (412) (1 aug.), p. 2.

îi lipsea dramaturgia de inspirație istorică ; „Alecsandri, Hăjdeu, V.A. Urechia [...] au început a lucra cu energie spre a umple această lacună. Astăzi *Despot Vodă*, *Răzvan Vodă*, *Vornicu Bucioc*, *Domnița Ruxsandra* etc. răspund la o necesitate și se pun în nivel cu gradul de cultură al publicului, [...]". Chiar la 1887, cînd Gion [42], silit de amicia cu Hasdeu, purcede a scrie o cronică dramatică asupra reprezentației cu *Răzvan*, el refuză a-și susține subiectul, deviind spre generalizări colaterale : extragerea concluziilor practice pentru revitalizarea dramei istorice românești, concluzii ce ar reieși din atitudinea publicului la cele două reprezentații ale piesei. Unica excepție în acest interval este încercarea de cronică dramatică a lui Ioan Rusu [43] — dare de seamă școlărească a spectacolului bucureștean din 19 aprilie/1 mai 1886, voind a informa publicul din Transilvania asupra unui aspect al mișcării literare din România ; observațiile și obiecțiile sînt stîngace și inconsistente prin naivitate și extrema lor generalitate : versuri „ușoare și dulci", „episoade bine aranjate", „ici colo umor", dar subiectul „nu tocmai așa dramatic, mai ales fiindcă lumea știe bine că istorice ște luînd, lucrul nu s-a întîmplat așa" și, în genere, piesa „monotonă" pentru că Răzvan nu are de învins „greutăți" în ascensiunea sa și „cade tocmai atunci cînd te aștepți să devină mare și fericit".

Asemenea situație aparent paradoxală — refuzul durînd jumătate de veac aproape de a aborda deschis și frontal, prin analiză directă, piesa lui Hasdeu — dovedește că *Răzvan și Vidra* deruta spiritele în epocă. Ea nu putea să nu surprindă prin totala deosebire față de context, atît față de formula dramatică exersată la noi, cît și față de concepția estetică a cronicarilor dramatici : nu avea nici o tendință moralizatoare acuzată, nici o structură dramatică conformă regularității clasice, dar nici una lipsită de unitate și coerență interioară ca a dramaturgiei istorice românești a vremii ; pe de altă parte — mărturie declarațiile clare în acest sens din a doua perioadă — piesei i se intuia valoarea. Se născuse situația paradoxală a unui fenomen deosebit ce nu putea fi explicat ; de aceea o vreme, imediat după intrarea ei în circulație, referirile la piesă sub aspect literar au încetat ; pentru ca apoi să fie pusă în discuție numai ca element de referință, aprecierile asupră-i, cînd existau, fiind globale sau vag-generale și divergente ; singurul element comun tuturor — care a fost moștenit în continuare de generațiile următoare — este lipsa de dramatism, obiecție deja lansată de Carp la 1867 și explicabilă atunci prin caracterul aberant al structurii dramatice a piesei față de concepția fundamentată pe normele restrînse clasice ale majorității cronicarilor noștri, pînă în jurul anului 1880. Dincolo de subiectivismul entuziasmului filial, observația Iuliei la 1887 are, așadar, sîmburele ei de adevăr : „Pour moi, *Razvan* est un chef d'oeuvre à tous les points de vue ; mais je doute qu'a Bucarest on l'apprecie à sa juste valeur" [44].

După 1890, cu aproximație, — concomitent cu diversificarea și deschiderea mai largă spre modernitate a concepțiilor cronicarilor dramatici români — s-a manifestat în privința lui *Răzvan și Vidra* tendința, din ce în ce mai accentuată, pentru analiza și explicarea piesei, a valorii

---

[42] *Op. cit., loc. cit*
[43] *Op. cit., loc. cit.*
[44] Scrisoare către B. P. Hasdeu, din Paris, dimanche le 4 décembre, în *vol. cit.*, p. 369.

ei şi a atitudinii publicului şi cronicarilor faţă de ea; punctele de vedere şi unghiurile abordării sînt diverse, divergente, uneori trădînd atitudini accentuat personale şi preconcepţii; analiza este însă progresiv mai profundă şi mai amănunţită. Punctele de vedere se completează astfel în explicarea şi definirea piesei lui Hasdeu.

Prima cronică dramatică propriu-zisă consacrată lui *Răzvan* — încadrîndu-se prin aceasta noii perioade de abordare a piesei şi apropiindu-se prin nivelul global şi general de coordonatele perioadei anterioare — a fost consacrată de „Timpul" la reluarea din 1891 [45]: reprezentanţia este socotită „de folos pentru tînăra noastră literatură dramatică ca să i se reamintească începutul şi să i se arate decît cari opere trebuie să alcătuiască astăzi mai bine şi mai perfecte" şi „de interes [pentru] a vedea [...] încercarea dramatică a unuia dintre cei mai dăruiţi cu calităţi spirituale din cîţi români trăiesc"; opera e apreciată ca „o simplă fantezie" din „vremuri" a lui Hasdeu, „fantezia aceasta i-a reuşit însă destul de bine ca să putem regreta că d-sa n-a urmat înainte pe calea apucată, luînd în serios talentu-i dramatic incontestabil".

Prima analiză şi explicare a piesei o tentează Dragomirescu Ranu [46]. Cronica porneşte de la vechea idee: *Răzvan şi Vidra* „nu e o operă de teatru propriu-zisă, ci o poemă dramatică, bună de citit, de consultat chiar ca document istoric". Situaţiei constatate i se căutau însă explicaţiile. Răzvan e „merituos" „ca poem", pentru că versurile sînt făcute cu o mare „artă", atît ca limbă şi prozodie cît şi ca „simţire" şi „cugetări"; cît priveşte faptul că „e de discutat" „ca operă de teatru", Dragomirescu Ranu enunţase iniţial a nu mai trebui insistat, pentru că asupra acestui subiect s-a scris destul şi mai ales pentru că — şi aceasta constituie deja o primă explicaţie — „piesa [...], ca mai toate scrise pe timpul ei a avut, înainte de un scop artistic, un scop naţional"; în continuare, comentatorul nu renunţa însă la analiză şi expunea cîteva idei socotite esenţiale în acest sens: actele I şi II corespund „legilor scenei", celelalte nu, datorită „slabei expuneri" şi a caracterului nu îndestul de complex definit al lui Răzvan; combinarea comicului cu dramaticul nu e nimerită din punct de vedere al specificului genului.

Aceleiaşi reprezentaţii i-a fost consacrată, în oficiosul partidului social-democrat, o analiză în manieră accentuat sociologizantă [47]. Piesa dovedeşte „adevărul acesta superior că un scriitor nu se poate sustrage înrîuririlor epocei în care trăieşte": concepută în urmă cu treizeci de ani *Răzvan şi Vidra* reprezintă poziţia de atunci, democratică, a „albăstrimii", pentru atragerea ţărănimii în lupta contra boierimii. Ea are astfel, în special în primele două cînturi, „un caracter social bine pronunţat", fiind şi azi o demascare a exploatării şi împilării, ceea ce „îi dă importanţă". Urmează ilustrarea copioasă cu citate pe această temă.

Schiţînd un portret al lui B. P. Hasdeu, N. Petraşcu [48] caracteriza şi explica literatura şi, în acest context, dramaturgia autorului, dintr-un

---

[45] H., *Teatru Naţional, loc. cit.*

[46] *Teatru Naţional*, în „Românul", XL (1896), p. 2—3.

[47] Emil D. Fagure, *Răzvan şi Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi de B. P. Hasdeu (Foiletoane teatrale)*, în „Lumea nouă", II (1896), nr. 650 (27 sept.), p. 1—2.

[48] *Hasdeu*, în „Literatură şi artă română", II (1897), nr. 1 (25 nov.), p. 5—24.

nou punct de vedere. În teatrul lui Hasdeu — recunoștea el , reducînd obiecția generală moștenită la cazuri accidentale — „lipsește cîteodată încordarea dramatică, transformarea și substanțierea invenției în dramă". Ceea ce se explică, ca și „neajunsurile" din domeniul poeziei, prin faptul că aceste scrieri sînt creațiile unui „istorico-dramaturg", că principala preocupare a autorului a fost „istoria", iar scrierile sale literare erau lucrate „printre preocupările științifice", erau „un prisos de gîndire și, deși aveau calități superioare, nu-i puteau concentra toată puterea și facultățile". Mai mult, precumpănitoare erau, chiar în literatură, preocupările științifice, Hasdeu subordonînd fantezia creatoare respectării adevărului istoric.

În ultimul an al veacului, Al. Davila [49] a încercat o sinteză și o explicare a piesei lui Hasdeu, căutînd în text cauzele reacției receptorului — cititor și, mai ales, spectator — față de aceasta. Cronica, extrem de interesantă pentru concepția lui Davila asupra dramaturgiei cu subiect istoric, devine, prin evidențierea acestui punct de vedere cu deosebire personal, mai puțin interesantă pentru Hasdeu : ea este mai mult expunerea concepției teoretice a viitorului autor al lui *Vlaicu Vodă* asupra genului, cu referire, ca pentru concretizare, la Hasdeu. În esență, „lipsa de entuziasm și emoțiune ce resimțim în unele momente în desfășurarea poemei" lui Hasdeu are, după Davila, două cauze : faptul că autorul este „mai mult istoriograf decît dramaturg" și astfel libertatea creației este „stînjenită și anulată de recea erudițiune", de preocuparea conformării faptelor dramatice la adevărul documentar istoric ; și faptul că creația este stînjenită de ideile politice contemporane care-și pun pecetea asupra caracterului unor personaje, denaturîndu-le din punct de vedere psihologic și, deci, influențînd asupra conflictului dramatic însuși. Davila remarca însă reușita cîtorva personaje „create" cu „intuiția vieții trecutului" — deci adevărate creații, rod al imaginației : dascălul, Răzășul, Vulpoi, Minski, Piotrowski, ostașii leși, iscoada, ciobanul, moș Tănase ; și, în ciuda observațiilor posibile cam pentru „cincizeci la sută" dintre versuri, faptul că „printre celelalte cincizeci se găsesc și unele" deosebite. Concluzia — numai parțial justificată prin desfășurarea teoretică și analiza care au precedat-o — : „Și dacă nu ar rămîne în amintirea spectatorilor decît acele cîteva versuri, tot bine ar face Direcțiunea Teatrului Național să reprezinte cît mai des" *Răzvan și Vidra*. „Ea nu se poate numi o capodoperă, dar este incontestabil cea mai frumoasă dramă istorică a literaturii noastre".

Analizele și explicările complementare ale poemei dramatice a lui Hasdeu au continuat și s-au împlinit peste pragul secolului XX.

Răzvan și Vidra nu a putut fi, așadar, impusă nici de specialiști, care, pînă către sfîrșitul secolului, au asistat la procesul impunerii piesei, incapabili a și-l explica în fond — nici chiar atunci cînd voiau să contribuie la el (campania amicilor literari din 1867) și nici chiar cînd făceau act de adeziune la acesta (situații din intervalul 1870—1890) ; abia după

---

[49] *Teatrul Național. Răzvan și Vidra. Poemă dramatică în cinci cînturi de d-nu Bogdan Petriceicu Hasdeu (Cronica)*, în „Literatură și artă română", III (1899), nr. 5 (25 mart.), p. 324—330.

1890, siliţi a-l constata, ei încearcă a-i căuta şi găsi explicaţiile de fond. Observăm totuşi că, după 1890, piesa s-a impus atît în faţa unei categorii a publicului, cît şi în faţa specialiştilor. Cum anume? Cercetarea atentă a vieţii ei [50] în decursul primilor 35 de ani de existenţă ne oferă răspunsul: *Răzvan şi Vidra* a fost impusă, în ciuda gustului public şi a opiniilor specialiştilor, prin intuiţia a doi mari actori, în succesiune personalităţi de frunte ale scenei româneşti şi ctitori ai teatrului nostru naţional: Mihai Pascaly şi Grigore Manolescu. În repertoriul lui Pascaly — primul interpret al lui Răzvan — şi apoi al lui Gr. Manolescu (promotor pînă la frondă al forţării gustului public printr-un repertoriu elevat, cuprinzînd capodoperele dramaturgiei universale şi române), *Răzvan şi Vidra* a reprezentat o bucată constantă, între cele dintîi preferinţe ale actorilor. Intenţiile lui Pascaly de a o juca în fiecare stagiune — la Bucureşti sau Iaşi, unde peregrina cu trupa sa — sînt dovedite şi, dacă ele nu au fost întotdeauna realizate practic, există, în fiecare caz aparte, explicaţia unor piedici obiective. Aceleaşi concluzii se desprind relativ la Gr. Manolescu, din momentul afirmării sale plenare şi pînă la prematura sa dispariţie. Astfel că, în ciuda absenţei ei din unele stagiuni, *Răzvan şi Vidra* a fost o lucrare continuu prezentă pe primele scene româneşti de la 1867 pînă la 1890. În acest mod, după moartea lui Gr. Manolescu [51], *Răzvan şi Vidra* se dovedeşte impusă definitiv, ca o operă clasică de valoare a dramaturgiei române. După răgazul inerent stabilirii unor noi interpreţi ai rolului, piesa a reapărut pe scenele din Bucureşti şi Iaşi, inaugurîndu-se astfel seria ultimă a reprezentaţiilor şi carierei ei: impusă ca operă în sine, nu ca preferinţa unui interpret-creator, direct legată de soarta şi cariera particulară a acestuia; de acum înainte titularii rolurilor principale se vor schimba succesiv, lucrarea va rămîne însă în repertoriul stabil al teatrului nostru, cu toate că asupra motivelor acceptării ei în acest repertoriu se vor mai formula încă întrebări şi suspiciuni.

[50] Pe baza informaţiilor furnizate de presa epocii, pe care spaţiul nu ne permite a le desfăşura aici.

[51] În toamna anului 1892.

LUCEAFĂRUL ÎN LITERATURA ROMANTICĂ

ZEVIN RUSU

Între anii 1820 și 1840, în literatura romantică europeană se remarcă o seamă de opere, al căror izvor principal de inspirație este străvechea legendă apocrifă a îngerilor-aștri, îndrăgostiți de frumusețea femeilor pământene. Deși a fost elaborat mai tîrziu, *Luceafărul* lui Eminescu își află locul printre aceste opere. Ca factor comun, de bază, legenda apocrifă le validează, le prezintă concludente și astfel încadrează genialul poem în unitatea lor organică de grupare literară aparte.

Într-un articol[1], pornind de la „reminiscențele" intuite de G. Călinescu și raportate la identificarea surselor *Luceafărului*, am căutat să dovedim că Eminescu a cunoscut străvechea legendă, din bogata literatură de specialitate a vremii lui, privind aprocrifele biblice, în special *Cartea lui Enoh*, unde legenda se găsește în forma ei cea mai completă. Prezentul articol urmărește, în mare, același scop. În operele romantice grupate în jurul legendei apocrife, vedem dovezi de cunoaștere a ei, de către Eminescu, și prin intermediul respectivei literaturi.

Pentru istoria literară, aceasta arată că, la alcătuirea *Luceafărului*, Eminescu a pornit de la basmul *Fata în grădina de aur*, dar și-a integrat poemul în forma de mit și în conținutul de idei ale legendei apocrife și ale operelor romantice generate de ea.

I

De felul ei, legenda apocrifă este o interpretare a textului biblic din *Geneza*, VI, 1—5. Originalul ebraic al acestui text îi numește pe cei îndrăgostiți de frumusețea „fiicelor oamenilor", „fiii lui Dumnezeu"; or, în manuscrise ale *Septuagintei*, aceștia sînt înlocuiți cu „îngerii lui Dumnezeu", pe care *Cartea lui Enoh* îi prezintă sub formă de „aștri".

Prin urmare, legenda apare în aceste trei versiuni, dar pentru că ultimele se contopesc de obicei, îngerii fiind în genere concepuți ca „duhuri luminoase", adesea astrale, ele se reduc la două : cea a textului original biblic și cea apocrifă.

---

[1] Zevin Rusu, *Contribuții noi cu privire la geneza Luceafărului lui Eminescu*, în „Revista de istorie și teorie literară" nr. 4, 1978, p. 509—523.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 1, p. 51—67, București, 1981.

În aceste două versiuni, legenda s-a bucurat de o deosebită atenție în vechea literatură creștină, fie că unii scriitori au adoptat-o ca demnă de încredere, fie că alții au respins-o ca nefondată, simplă credință populară — „opinio vulgi" — cum se exprimă Serenus. Prin sec. III, ea a fost versificată de Commodian.

Mult mai tîrziu, legenda va pătrunde și în literatura occidentală, mai cu seamă în cea romantică, unde va determina formarea unei grupări de opere ce se vor deosebi după versiunile legendei și, bineînțeles, după originalitatea autorilor.

1. Cronologic, gruparea de opere ce ne preocupă este inaugurată, în Apus, înainte de romantism, cu transpunerea primei versiuni a legendei, cea a textului original biblic, de către John Milton, în capodopera sa, *Paradise Lost — Paradisul pierdut*, apărută în 1667.

Cartea XI, din *Paradisul pierdut* [2], conține o viziune, în care arhanghelul Mihail îi arată lui Adam ce se va întîmpla cu posteritatea sa, în urma primului păcat. La un moment dat, Adam vede o priveliște încîntătoare. Pe o cîmpie, din corturi bogat împodobite răzbat cîntece în sunetele instrumentelor muzicale. Bărbați, de un neam aparte, coboară din munții vecini în cîmpie. Ei sînt drepți și cunosc „acele lucruri ce pot menține libertatea și pacea printre oameni". Ieșite din corturi, îi întîmpină, cu cîntece și dansuri, o ceată de femei deosebit de frumoase. Gravi, bărbații le privesc, apoi fiecare își alege cîte una și se întreține cu ele pînă la vreme de seară, cînd aprind torța nupțială. Arhanghelul îl lămurește pe Adam că stăpînii corturilor sînt din neamul „celui ce și-a ucis fratele". Ei sînt ingenioși în artele cu care „poleiesc" viața, dar uită de Creatorul lor. Neamul lor este superb, cum dovedesc frumoasele femei — fiicele lor, însă ele sînt total lipsite de acel bun în care constă demnitatea casnică a femeii; sînt născute și crescute numai pentru „apetență lascivă", să cînte, să danseze, să se împodobească etc. Cît despre neamul celălalt, bărbații sobri, a căror viață religioasă le-a adus denumirea de „fiii lui Dumnezeu", ei își vor sacrifica virtutea și demnitatea în fața surîsurilor „frumoaselor atee". Acum se bucură și rîd, dar „pămîntul va vărsa în curînd o lume de lacrimi". Adam exclamă: „Întotdeauna nenorocirea vine de la femeie!" Arhanghelul îi răspunde, că nenorocirea vine de la „moliciunea efeminată" a omului, care mai bine și-ar păstra rangul prin înțelepciune și prin darurile primite. Adam îi vede apoi pe giganții proveniți din amestecul celor două neamuri și e îngrozit de promiscuitatea și de nelegiuirile lor. Între ei se ridică un drept, dar toți sînt împotriva lui și l-ar fi omorît dacă un nor nu l-ar fi răpit la cer. Este Enoh — „cel de al șaptelea din neamul tău" — lămurește arhanghelul. În continuare, Adam îl vede pe Noe construindu-și arca și e martor la distrugerile Potopului.

Din această prezentare a primei versiuni a legendei, de către Milton, se disting două căi urmate: cea a interpretării oficiale a bisericii, privind

---

[2] Milton's *Paradise Lost*, a new Edition, London, 1802, vol. II, p. 177—217; Milton, *Le Paradis perdu*, trad. de Chateaubriand, précédé de rèflexions sur la vie et les écrits de Milton, par Lamartine, Paris, Gustave Guérin, 1881, p. 135—147; John Milton, *Paradisul pierdut*, în românește de Aurel Covaci, Prefața și tabel cronologic de Petre Solomon, București, Minerva, 1972, p. 385—424.

textul din *Geneza*, VI, 1—5 și cea a unor tradiții, a căror cea mai veche redactare se găsește în *Cartea lui Enoh*.

După interpretarea oficială a bisericii [3], „fiii lui Dumnezeu", din originalul ebraic al *Genezei*, VI, 1—5, erau oameni drepți, proveniți din neamul lui Set, iar „fiicele oamenilor" erau din neamul păcătos al lui Cain. Prin urmare, în această versiune nu e vorba de amestecul îngerilor cu femeile, ci de amestecul a două neamuri de oameni diferite ca valoare morală.

În ce-i privește pe giganții născuți din amestecul celor două neamuri, ei sînt prezentați de Milton nu după cei din *Biblie* [4], ci după cei din legenda apocrifă [5]. Însăși răpirea lui Enoh la cer, Milton o arată ca fiind din cauza și din mijlocul giganților, iar Potopul e redat ca urmare a nelegiuirilor lor.

Cam după 30 ani de la moartea autorului, în 1676, *Paradisul pierdut* începe să-și cîștige celebritatea și să-și exercite influența mai cu seamă în romantism.

Cît despre legenda apocrifă, soarta i-a fost legată în bună parte de cea a *Cărții lui Enoh*, în care era cuprinsă. Mult apreciată în preajma și la începutul erei noastre, cartea aceasta, decretată apoi, de biserică, drept eretică, este folosită din ce în ce mai rar pînă în sec. XI, cînd e dată uitării. În sec. XV, XVI și XVII este amintită tot mai insistent în Europa, datorită unor fragmente din ea ce atrăgeau atenția și, de-abia pe la 1773 e procurată integral din Abisinia, unde se afla, carte canonică, în *Biblia etiopiană*. La începutul sec. XIX e tradusă și studiată în Anglia, Franța și Germania, adunîndu-se o bogată literatură de specialitate, din care legenda apocrifă este preluată de romantici și folosită ca izvor de inspirație, secundată fiind de capodopera lui Milton, în care, cum am văzut, fusese evocată prima ei versiune.

II

2. Deosebit de apreciat la vremea sa, poetul englez Thomas Moore își declară opera *The Loves of the Angels — Amorurile îngerilor* [6], apărută în 1823, tributară legendei apocrife. Ca motto, alege un text din *Cartea lui Enoh*, iar în prefață arătă că interpretarea pe care legenda o dă textului biblic de bază este respinsă de multă vreme de părinții bisericii. A înțeles totuși s-o folosească într-o operă literară, datorită caracterului ei alegoric.

În acest poem, Moore arată cum, la începuturile omenirii, cînd încă mai dăinuiau legături între cer și pămînt, trei îngeri — „ființe lumi-

---

[3] *Oeuvres complétes de S. Jean Chrysostome*, trad. Joey, Paris, Nancy, 1864, tome III, p. 289—290; Dr. Friedrich Justus Knecht, *Praktischer Kommentar zur Biblischen Geschichte*, Freiburg i.B., Herder & Co., 1925, p. 97—99; H. Lesétre, în art. *Geants*, din F. Vigouroux, *Dictionnaire de la Bible*, vol. III, part. II, Paris, 1926, col. 135—138; *La Bible de Jérusalem*, Paris, 1961, la p. 14, nota 6.

[4] *Geneza*, XIV, 5; *Numeri*, XIII, 33; *Deuteronom*, II, 10, 20—21.

[5] *Le Livre d'Hénoch*, traducere și comentarii de Fr. Martin și colaboratorii, Paris, 1906, Capitolele: VI, 2—6; IX, 9—11; X, 9—16, 22; XIV, 5—7; XV, 3, 8—12; LXXXVI, 4—6 etc.

[6] Thomas Moore, *The Loves of the Angels*, A Poem, London, Longman, Hurst, Rees, Orme and Brown, 1823; Thérèse Tessier, *La Poésie lyrique de Thomas Moore*, Paris, 1976.

noase", întîlnindu-se pe înserat, își povestesc amorurile trăite cu tinere pămîntene.
Primul se îndrăgostise de frumoasa Lea. Dar dragostea fetei fusese curată și sufletul ei aspira spre cer. Pînă la urmă, obținînd de la înger „numele mistic", necunoscut oamenilor, de îndată ce l-a rostit, s-a urcat la cer. Îngerul însă, pecetluit cu privirea plină de compătimire a fetei, a rămas pe veci legat de pămînt. Al doilea înger asistase la crearea Evei. Descoperise Femeia — noua minune — și se îndrăgostise de frumoasa Lilis. Pentru a o cuceri, îi apăruse în vis. Orgolioasă, fata îi ceruse să-l vadă în strălucirea lui cerească. Îngerul cedase, iar Lilis, în chinuri, pierise în brațele lui. Dar, înainte de a muri, îl pătrunsese cu o privire cumplită și-l stigmatizase cu un sărut, a cărui ardere mereu îl chinuie. Al treilea înger se îndrăgostește de frumoasa și blînda Nama. Deși dragostea lor era o încălcare a ordinii divine, Creatorul i-a lăsat să trăiască, în umilință și încredere reciprocă, o fericire relativă, pămînteană. Ca încheiere, Moore închină un imn dragostei conjugale.

La apariția poemului, în Anglia, unii îl condamnau ca ofensînd religia, ca imoral etc., pe cînd alții îl lăudau. În Franța a fost deosebit de bine primit și chiar în anul apariției a fost tradus de Louise Sw. Belloc, apoi și de alții. A mai fost tradus în Italia, Olanda, Suedia, în Rusia pe la 1828 etc.

3. Cam odată cu poemul lui Moore, apare *Heaven and Earth — Cerul și Pămîntul* [7], al lui Byron, ca al doilea „mister", urmînd lui *Cain*. Ca motto, Byron ia textul original din *Geneza*, cu „fiii lui Dumnezeu", dar pe care-l interpretează după legenda apocrifă. Aceasta se vede și din cel de-al doilea motto, unde-i vorba de femeia ce-și plînge „demonul" pe care-l iubea, text împrumutat din Kubla Khan, al lui Coleridge [8].

Personajele angelice din poem: Samiasa, Azaziel și Raphael sînt naturi astrale. Samiasa și Azaziel poartă numele celor două căpetenii ale îngerilor-aștri îndrăgostiți de femei, din *Cartea lui Enoh* [9], iar Raphael îl înlocuiește pe Michael [10]. Dintre pămînteni, sînt prezentați Noe și Irad, cu doi fii ai lui Noe: Sem și Japhet, iar dintre pămîntene, Anah și Aholibamah — logodnicele lui Japhet și Irad, dar și amantele celor doi îngeri-aștri, Samiasa și Azaziel.

Chiar de la începutul poemului, din dialogul celor două femei se conturează caracterele lor: Anah e blîndă și supusă, Aholibamah e orgolioasă și impetuoasă. De aceea și invocările lor sînt după caracterul fiecăreia. Anah: „...Apari! Apari! seraphin!... Vino aici, lasă stelele propriei lor lumini!" Aholibamah: „...Samiasa! Te chem, te aștept și te iubesc — Dacă cerurile dispun de mai multă fericire decît poți primi sau da lîngă mine, rămîi unde ești!" La aceste invocări, ambii îngeri-aștri coboară, făcîndu-și, cu aripile lor, cale luminoasă prin întunecimile nopții.

---

[7] *The complete Works of Lord Byron*, Brussels, Lecharlier, 1830, p. 445—456; *The Works of Lord Byron*, Francfort o.M., H.L. Broenner, 1829, p. 434—446; *Oeuvres complètes de Lord Byron*, trad. Amédée Pichot, X-ème éd. Paris, Ledentu, 1838, p. 269—281; Edmond Estève, *Byron et le Romantisme français*, Paris, Boivin et C-ie, 1929.

[8] *The complete Works of Lord Byron, op. cit.*, p. 445.

[9] *Le Livre d'Hénoch, op. cit.*, cap. VI, 3; X, 4; XIII, 1; LXXXVI, 1—2 etc.

[10] *Ibidem*, X, 11.

În scena a II-a, Irad și Japhet își deplîng dragostea neîmpărtășită. Apare și Noe, prevestind Potopul. În scena următoare, Japhet intră într-o peșteră. Monologul său se referă și la pieirea omenirii. Un duh își manifestă bucuria că ființa umană, „care în Eden nu și-a păstrat înaltul rang, ci și-a plecat urechea la glasul științei fără putere", va fi distrusă. Se bucură și Corul duhurilor. Japhet le spune că, pînă la urmă, pămîntul va regenera, i se va restitui Edenul etc. După dispariția duhurilor, el afirmă că pieirea pămîntului a fost demult prezisă de *Cartea lui Enoh* — este pretenția acestei cărți de a se considera anterioară Potopului. Apoi, apar : Samiasa, Azaziel, Anah și Aholibamah. Japhet își dă seama de dragostea nefirească a celor două cupluri și încearcă s-o salveze pe Anah. Noe îl convinge să renunțe la ea. Apare și arhanghelul Raphael, care nu reușește să-i determine pe cei doi îngeri-aștri să se întoarcă la locul și la datoria lor.

În momentul dezlănțuirii Potopului, cei doi îngeri-aștri, după ce le-au asigurat pe amantele lor că le vor împărtăși soarta : „...dacă tu nu regreți pămîntul, și noi vom uita pierderea cerului", zboară cu ele și se pierd pentru Cer și Pămînt.

Poemul lui Byron nu se ridică la o valoare deosebită, însă în gruparea de opere generată de legenda apocrifă, însemnătatea lui este considerabilă.

III

Paradisul pierdut, al lui Milton, care folosește legenda în prima ei versiune, biblică, dimpreună cu cele două poeme ale lui Moore și Byron, care o conțin în versiune apocrifă, formează o triadă de opere fundamentale, cu care literatura engleză contribuie la constituirea grupării literare ce ne preocupă. În Occident, cu deosebire în Franța, operele acestea vor fi mult apreciate ca modele de folosire artistică a legendei pentru opere viitoare.

4. În poemul *Éloa* [11], de Alfred de Vigny, scris în 1823 și denumit „mister", cu motto din *Geneza*, III, 13, deci urmînd lui Byron cu „misterele" sale, întreaga acțiune pornește de la „lacrima" prieteniei și a dragostei, lacrima lui Christ, cînd acesta a plîns la moartea prietenului său, Lazăr.

Lacrima aceasta este culeasă de îngeri și dusă la Dumnezeu, Sf. Duh o însuflețește și din ea apare Éloa — „Sora îngerilor", „femeie și înger luminos". Născută din dragostea supremă a unei prietenii ideale, paradoxal, prin însăși firea ei, Éloa este predispusă căderii. Natura ei aspiră, firesc, la aplicarea în faptă a acestei iubiri, cu cît obiectul ei se află într-o deficiență mai mare cu privire la binele și la bucuria existenței. De aceea, cînd i se ilustrează posibilitatea căderii îngerești prin cazul lui Lucifer-Satan, exemplificarea aceasta cuprinde elemente care nu o sperie, ci o fac să aspire la salvarea lui Satan. Se întristează, se retrage să viseze la obiectul pasiunii ei și se simte străină printre îngeri, pentru că,

[11] *Oeuvres complètes de Alfred de Vigny. Poëmes ...*, notes et éclaircissements par M. Fernand Baldensperger, Paris, L. Conrad, 1914, p. 11—39; Alfred de Vigny, *Versuri alese*, trad. de I. Marinescu, prefața de O. Drimba, București, Edit. Tineretului, p. 33—68.

„Aucune d'eux n'a besoin de celle qui console". Or, rostul ei firesc este tocmai să aducă mîngîiere.

În Cîntul al II-lea, Éloa se avîntă prin spații înspre infern, inconștientă de ce o așteaptă. Lugubra realitate a lui Satan îi este vagă; principalul este mîngîierea și salvarea celui extrem de nefericit. Cînd vocea lui Satan, înceată, adîncă și de o tristețe fără seamăn urcă spre ea, Éloa este de pe acum pierdută: „Je suis à toi; / Et l'Ange ténébreux dit tout haut: „Sois à moi!"

În dialogul dintre cei doi, Satan ajunge la apogeul conștientizării căderii sale. Măreția dragostei jertfelnice a victimei îi trezește regretul după starea sa primară, definitiv pierdută. Își exprimă părerea de rău că-i sînt necunoscute pînă și lacrimile căinței umane. Copleșită, Éloa, totuși, își amintește că Dumnezeu o așteaptă și ar vrea să urce și să-l roage pentru salvarea lui Satan. Dar Satan îi spune că numai ea ar putea să-l salveze, coborînd la el. Aici intervine corul îngerilor, slăvindu-l pe cel ce s-a jertfit pentru mîntuirea lumii. Ascultîndu-l, Éloa caută Cerul, dar nu-l mai poate vedea și, cînd e condusă de Satan spre pierzanie, ea crede că astfel îl salvează. Brutal, Satan îi spune că, de fapt, ea este victima lui. Din izvorul aceleiași iubiri totale, Éloa îl întreabă dacă, cel puțin, distrugînd-o, va fi mai fericit. Satan îi răspunde că va fi mai trist ca oricînd. În fața unui asemenea rezultat atît de neașteptat, Éloa, uimită, îl întreabă: „Atunci cine ești?" — „Satan!" i se răspunde.

După cum se vede, Éloa este un fel de Christ extins pînă la acțiunea de salvare a însuși principiului rău. Prin jertfa sa ea demonstrează zădărnicia unei atari acțiuni, care chiar sporește răul.

Problema reabilitării lui Satan, apropiat adesea de titanism, în legătură cu cea a îngerilor căzuți, le-a dat mult de gîndit romanticilor. A. de Vigny, fiu al vremii sale, a aprofundat și el problema și a încercat în repetate rînduri s-o rezolve pînă să ajungă la *Éloa* [12].

În *Éloa*, pe lîngă influențele din Byron, se resimt și cele din Milton și din Moore, adică din operele engleze cu tema comună a legendei apocrife. Numai că *Éloa* este un poem mai original, mai independent față de legendă și conține elemente ce aparțin și altor izvoare. Astfel, presupusa posibilitate a reabilitării satanismului se leagă de îngerul căzut și pocăit, Abbadona, din *Messias*, al lui Klopstock, iar motivul „lacrimei" se apropie de *la Légende de Sainte Larme* — tradiție legată de la Sainte-Trinité de Vendôme, chiar de *Legenda Sf. Graal* —, ca izvoare medievale, și de *Paradise and the Peri* — cea de a doua povestire din *Lalla Rockh*, a lui Moore. Or, Peri este de proveniență persană, aparținînd izvoarelor orientale, din care provin opere occidentale în vogă pe la începutul sec. XIX, cum sînt, *The Monk*, a lui Lewis, sau *Vathek*, a lui Beckford.

Cu toată originalitatea sa, *Éloa* se păstrează, prin fondul său, prin elementele sale principale, în gruparea literară generată de amorurile îngerilor din legenda apocrifă. De altfel, de Vigny adoptă și planul general al legendei dînd, ca urmare a lui *Éloa*, *Le Déluge*, poem în care căderea îngerilor prin femei constituie principala cauză a decadenței omenirii și a venirii Potopului.

---

[12] *Oeuvres complètes de Alfred de Vigny, op. cit.*, p. 312—333.

5. Încă din anul 1820, Alphonse de Lamartine a fost și el obsedat de legenda apocrifă. În 1823 concepe liniile generale ale viitoarei opere inspirate din legendă. Dar abia la 20 iunie 1836, scrie primele versuri din *La Chute d'un Ange — Căderea unui înger*[13].

Poemul conține o introducere (destul de lungă, în pregătirea atmosferei), 15 viziuni și un epilog. În prima viziune, care amintește de începutul poemului lui Moore, este prezentată starea lumii de dinainte de Potop. Erau vremurile amorurilor fecioarelor cu îngerii... Spre seară, cînd zgomotul zilei se liniștea, îngerii coborau deasupra cedrilor din Liban, să asculte marele lor cor vegetal proslăvind pe Creator, apoi se înălțau, ducînd ecoul cîntecelor pămîntului.

Într-o seară, după ce toți îngerii și-au luat zborul, unul a rămas să contemple o copilă deosebit de frumoasă, ce dormea la umbra unui cedru. Și îngerul Cédar se îndrăgostește de pămînteana Daïdha în așa măsură, că e gata să renunțe la nemurire, să devină om, numai să fie iubit de ea. Se roagă : „Fais-moi mourir aussi, Dieu, qui la fis mortelle ! /Être homme ! quel destin !... oui, mais être aimé d'elle !" Totodată, își amintește ce au pățit alți îngeri, înaintea lui, din pricina unei asemenea iubiri... Între timp, apare un gigant, o descopere pe Daïdha, dă un semnal și apar alți șase ca el, toți vînători de oameni. Fac un cerc sălbatic în jurul copilei și încep să și-o dispute. Primul, care o descoperise, nu cedează și ceilalți îl omoară. Daïdha se trezește, speriată încearcă să fugă, dar este imobilizată într-o plasă, în care se zbate, se rănește, strigă, iar giganții se distrează urmărindu-i chinurile.

În viziunea a doua, îngerul Cédar se transformă în om, îi ucide pe giganți și o sloboade pe Daïdha, tocmai cînd se aud glasuri tot mai apropiate care o strigă. Mama, frații și ceilalți o regăsesc, dar văzîndu-l pe străin vor să-l omoare. Daïdha îi lămurește că e salvatorul ei și cu toții îl duc în triumf la peșterile secrete ale tribului. În acest trib, Cédar, care nu cunoaște graiul oamenilor, ajunge sclav.

În viziunea a treia se arată cum, de teama giganților, tribul pornește în pribegie... Sclav, Cédar e pus să pască vitele. Daïdha, aducînd merinde captivilor, are ocazia să-l revadă și să-l învețe graiul omenesc. Tribul află de iubirea lor, îi persecută, îi închide. Daïdha naște doi gemeni, apoi reușesc să fugă.

În celelalte viziuni sînt relatate peripețiile și suferințele îndurate de ei în diferitele locuri ale pribegiei lor. Pînă la urmă, în căutarea unui loc liniștit, ajung în plină pustie. Stagyr, călăuza lor, era un gigant. Făcea parte dintre giganții ce reușiseră să asuprească țara, din a cărei capitală, civilizată prin știința lor dar și decăzută prin ticăloșiile lor, plecaseră Cédar și Daïdha cu gemenii, după ce înduraseră acolo suferințe de nedescris. Cédar își arătase mărinimia față de acești giganți, salvîndu-le viața, cînd furia poporului, mobilizat de el, reușise să-i înlăture de la putere și intenționa să-i nimicească. Ipocriți, giganții salvați s-au înțeles să-l piardă pe Cédar cu ai săi, prin intermediul lui Stagyr, prefăcut a le fi călăuză recunoscătoare. Acesta îi rătăcește prin pustie, într-o noapte le varsă rezerva de apă și-i părăsește. Cei doi asistă, neputincioși, la chinurile și la moartea copiilor. Daïdha delirează și-l blestemă pe Cédar care,

---

[13] Alphonse de Lamartine, *La Chute d'un Ange*, Episode, Paris, Hachette, 1900.

cu ultimile puteri caută apă, o găsește, dar întorcîndu-se, o află pe Daïdha moartă. Disperat, nu-și dorește decît moartea. De pe colinele aride adună mărăcini, face un rug, scapără piatra și-l aprinde. În mijlocul rugului, cu cadavrele celor dragi în brațe, așteaptă flacăra izbăvitoare. Un spirit coboară și-l întreabă de căderea sa, de gustul vieții și de cel al morții și-i prezice, că pentru el, înger căzut, nu se va sfîrși totul cu moartea în flăcări, ci va renaște și va muri în repetate rînduri, pînă va împlini ciclul suferințelor ce-i vor expia crima dragostei nelegiuite. Rugul îi mistuie, iar un uragan le împrăștie cenușa.

Față de celelalte opere prezentate, în poemul lui Lamartine, în viziunile VIII—XV, au un important rol și giganții din legenda apocrifă și, la fel ca în legendă [14], ei aduc civilizația în omenire, dar și decăderea morală.

IV

Tot în prima jumătate a sec. XIX, operele pe care le-am prezentat vor circula și vor fi apreciate, odată cu romantismul occidental, în literatura rusă și în cea română. Cunoscute în original sau în traduceri, ele se vor dovedi fecunde și vor contribui la crearea altor opere asemănătoare ca temă și tratare, evidențiind talentul și originalitatea autorilor.

6. În literatura rusă, elementele principale ale acestor opere pot fi descifrate la Pușkin, Jukovski și la alții și, mai cu seamă, la Lermontov, în capodopera sa, *Demonul* [15].

Timp de un deceniu, pînă în 1839, *Demonul* este redactat în mai multe variante, ceea ce denotă munca de creație investită în el și însemnătatea pe care i-a acordat-o poetul.

Poemul e divizat în două părți. La început, se arată cum Demonul zbura deasupra pămîntului păcătos, amintindu-și de trecutul său îndepărtat, cînd strălucea ca heruvim plin de credință și iubire, cu mintea senină, necunoscînd ura și îndoiala. Dar acum, amintirile acestea nu-l mai interesau, după cum îi erau indiferente și mărețiile Caucazului peste care plana. Este atras, în schimb, de o așezare ce domina torentul Aragva. De aici, se auzea zgomotul petrecerilor prin care se celebra nunta Tamarei, fiica lui Gudal. Demonul o vede pe Tamara dansînd și e vrăjit de frumusețea ei. În acest timp, mirele, călare, urmat de caravana cu bogate daruri de nuntă, grăbea, la căderea nopții, spre mireasa lui. Trece pe lîngă un paraclis, la care, după obiceiul locului, drumeții se opreau să se roage pentru a fi feriți de primejdii. În graba sa, mirele uită de piosul obicei. Atacat de lotri, i se prădă caravana și e ucis. Calul îi duce cadavrul în pragul casei lui Gudal. Recunoscut, jalea îi cuprinde pe toți. Singură în odaie, în disperarea ei, la un moment dat, Tamara aude glasul misterios al Demonului cum încearcă s-o mîngîie, iar cînd somnul o doboară, îl simte aplecat asupra ei, priveghind-o, tînăr frumos, cu privire adîncă plină de tristețe și de iubire.

---

[14] *Le Livre d'Hénoch*, *op. cit.*, cap. VIII; X, 11 etc.

[15] Lermontov, *Versuri*, ediție bilingvă, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 328—435; Elena Loghinovski, *De la Demon la Luceafăr*. Motivul demonic la Lermontov și romantismul european, București, Univers, 1979.

În partea a doua a poemului, Tamara îi cere tatălui ei s-o ducă la mănăstire, pentru că imaginea seducătoare a Demonului mereu o vizita în somn. Dar și în mănăstire, chiar în rugăciune, chipul lui o tulbură, îi devine familiar, și, fără să vrea, îl așteaptă. Indecis, Demonul rătăcește în jurul mănăstirii, apoi pătrunde în chilia Tamarei și, stăpîn pe sufletul ei, i-l alungă pe îngerul păzitor. Tamara îl întreabă cine-i, iar el îi răspunde că este dușmanul blestemat al cerului, dar dacă ea l-ar iubi, l-ar putea readuce pe calea binelui. Ea îi cere să renunțe la răutățile lui și el îi jură că o va asculta. Pînă la urmă, iubirea Demonului o ucide. Cînd îngerul păzitor îi duce sufletul la cer, apare din nou Demonul, revendicîndu-și prada. Îngerul îi spune că nu mai are nici o putere asupra ei, pentru că ea și-a expiat păcatul prin suferințele îndurate. Învins, Demonul își blestemă iluziile demente și rămîne ca mai înainte în univers, arogant și singur, fără nădejde și fără iubire.

Elementele de bază ale poemului sînt cele din legenda apocrifă și ele îl încadrează în gruparea literară ce ne preocupă.

Originalitatea principală a lui Lermontov, în poemul său și în lumina legendei apocrife, constă în aceea că, pentru iubirea cu o frumusețe pămînteană, el nu a ales un înger-astru în starea sa primară, ci un înger-astru căzut, devenit demon. Or, și ca demon, eroul poemului nu iese din limitele legendei, după care, demonii sînt de factură erotică.

7. În orientarea literaturii române, din prima jumătate a sec. XIX, spre romantismul occidental, era normal ca operele ce ne preocupă să prezinte interes și să devină izvor de inspirație pentru scriitorii noștri. Cel care se remarcă în această privință, ca în atîtea altele în vremea sa, este I. Heliade Rădulescu. Din opera acestuia, fără a trece cu vederea *Sburătorul* — eres popular purtător al demonismului erotic aidoma celui din legenda apocrifă, vom reține poemul *Căderea dracilor*[16], apărut în 1840, ca fiind mai explicit pentru tema noastră.

Poemul începe cu descrierea „muntelui de aur", în vîrful căruia stă „Tronul Părintelui Veciei", iar la dreapta sa, „Din veci era și Fiul cu Tatăl d'o ființă". Tatăl îl face cunoscut pe Fiul puterilor cerești, însă Satan este cuprins de o asemenea invidie și ură față de Fiul, încît îl apucă dureri de cap. Din durerea de cap a lui Satan se naște Păcătuirea : „Svăcnește a lui gîndire, și-ntr-ânsa zămislește./Turbează apostatul, o spumă e, un foc ! // Plesnește al lui creștet — Născu Păcătuirea..." După ce o prezintă pe noua creație a lui Satan : „Frumoasă, zimbitoare îi sboară în pregiur. — / Arhangelul resuflă, își vede zămislirea ; / Se'ncîntă d-al ei farmec întâiul Duh sperjur", poetul, pentru a reda firea de curtezană a Păcătuirii, schimbă cadența versurilor în ritm de dans : „Se îndrăgește ; ea îl hrăpește, / Și mii de îngeri în preajmă-i sbor..." Apoi reia ritmul de mai înainte, în redarea consecințelor : „Ce mare și grozavă în îngeri ispitire ! / Pe cine frumusețea-i nu-l ar fi turburat ? / O fiică de Arhangel, născută din gîndire ! / Un duh ! și duh-femee ! lipiciu împersonat /.../ Vicleană fără margini, cerească curtezană, / Robia slabele duhuri..." Iar duhurilor robite de ea li se naște nevoia de independență și, „Cu duhul Tiraniei strigară : Libertate ! /.../ Dar bolțile eterii resună : strîmbătate !" După această cucerire, „cocheta" se îngrozește, țipă și aleargă la Satan.

[16] I. Eliade, *Căderea dracilor*, București, în Tipografia lui Eliade, 6 Noemvrie, 1840.

Redînd reacția Cerului la dezordinea și căderea îngerilor de dragul Păcătuirii, poetul întrebuințează iarăși un alt ritm : „Bubuie Cerul ; se scoală Împăratul. / Dudue Eterul, că pasă Mînia. / Fulgere volvoare în spațiuri plesnesc...” Apoi revine la ritmul anterior, descriind izolarea Tartarului plin de foc și de îngeri căzuți, printre care îi numără, ca principali, pe : „Moloh, Baal, Asmode, Dagon, Rimon, Satan” — evident, după Milton. De aici, din Tartar, „trudiți Demonii... asupra lumii inventă și trimit / / Tot felul de Restriște și ori-ce Grozăvie : / Păcatul-Hameleon, cu Moartea însoțit, / Invidie ochioasă, Trufie'mpilătoare, / Fatală Fățărie, parodiat Amor...” etc.

Poemul respiră în atmosfera operelor generate de legenda apocrifă și se încadrează în gruparea lor. Sînt prezente și rezonanțe medievale și antice, din Dante și din mitologia greco-romană.

Originalitatea poetului intervine în legenda apocrifă, raportînd dragostea îngerilor nu la frumusețea femeilor pămîntene, ci la cea a Păcătuirii. Aici Heliade îl urmează pe Milton, care, și el, în capodopera sa, personificase păcatul. Decît că poetul român relevă ceea ce are păcatul mai subtil pentru a deveni Păcătuire, adică frumusețea lui înșelătoare.

Motivul nașterii Păcătuirii din gîndirea lui Satan aparține, evident, mitologiei greco-romane. Este asemenea cu ivirea Minervei din capul lui Jupiter. Dar, în timp ce Păcătuirea devine proprie amorului ce-i va arunca în infern pe îngerii cuceriți de ea, Minerva, din contra, rămîne inaccesibilă pentru Amor, pe care îl și amenință, că dacă s-ar apropia de ea, îl va străpunge cu lancea, sau îl va apuca de un picior și-l va arunca în Tartar — după binecunoscuta dramatizare a mitului de către Lucian de Samosata, în sec. II.

V

După cum s-a văzut, legenda apocrifă se află la baza operelor prezentate. Gruparea lor nu se reduce numai la ele, ci se extinde în literatura universală oriunde se folosesc elementele de mit ale legendei, mai cu seamă ideile rezultate din abstractizarea prin care ea se generalizează și nu numai în romantism. Lucrarea de față se rezumă doar la operele a căror proveniență din legenda apocrifă este cît se poate de clară.

Astfel, capodopera lui Milton, urmînd prima versiune a legendei, tratează despre dragostea dintre descendenții a două neamuri diferite de oameni, ca valoare morală.

Poemele lui Moore, Byron și Lamartine, urmînd versiunea apocrifă, tratează despre dragostea dintre îngeri-aștri și femei pămîntene.

Poemele lui de Vigny, Lermontov și Heliade sînt numai în aparență mai independente față de legendă. În realitate, de Vigny și Heliade își prezintă personajele negative prin inducție, adică trec de la efect la cauză și, atît Satan, cît și Păcătuirea, dacă nu sînt ființe pămîntene de care s-au îndrăgostit îngerii, sînt, în schimb, cauza virtuală și, respectiv, actuală a frumuseții lor viciate. În privința personajului său principal, Lermontov îl prezintă prin deducție și Demonul, dacă nu este un înger-astru, este rezultatul căderii lui.

În genere, operele acestea păstrează și concluzia legendei apocrife, stabilind incompatibilitatea amestecului celor două naturi diferite din cuplurile prezentate.

Byron pare să atenueze concluzia, în sensul că ambele cupluri din poemul său, la dezlănțuirea Potopului, zboară în necunoscut. Or, din moment ce ele nu mai aparțin Cerului și nici Pământului, se pierd în neant.

Cel de-al treilea cuplu din poemul lui Moore, supus condițiilor naturii relative umane, este sortit aceluiași rezultat. Iar Lea, din primul cuplu, se salvează datorită dragostei ei curate, aspirației constante spre Cer și „numelui mistic", descoperit de înger.

Lamartine și Lermontov schimbă, în parte, concluzia. Lamartine admite numai reabilitarea îngerului căzut, prin suferințele dintr-un ciclu de morți și renașteri succesive, iar Lermontov admite numai salvarea pământenei, ce-și expiază păcatul tot prin suferințe. Opiniile acestor doi poeți sînt din concepția pe care o ilustrează și o motivează Goethe în *Faust*, unde salvarea reală a lui Gretchen stă în suferințele și în rezistența ei în fața demonicului și numai așa se face auzită vocea de sus : „Este salvată ! — Ist gerettet !" [17] La fel, în partea a II-a a operei, și sufletul lui Faust se salvează, iar întreaga tragedie duce la concluzia : „Pe cel ce s-a ostenit mereu năzuind, / Îl vom mîntui ! — Wer immer strebend sich bemüht, / Den können wir erlösen !" [18] Or, tema eroului cu suferințele sale, în necontenită năzuință spre ideal, este frecventă în Minnesangul medieval german și a fost ilustrată de Wolfram von Eschenbach, în *Parzival*, încă în sec. XII.

Cu excepțiile parțiale menționate, întreaga grupare a operelor prezentate păstrează concluzia legendei, aidoma celei a tragediei antice reprezentată, în acest sens, de Eschil, după care, pentru realizarea echilibrului considerat ca stare normală a vieții, se impune necesitatea păstrării ființelor în limitele naturii lor, orice depășire a acestor limite ducînd iremediabil la nimicire. Este și concluzia ilustrată de celebrul mit al căderii Sophiei, care, din cauza depășirii limitelor naturii sale, în încercarea de a cunoaște esența principiului suprem divin, cade în haosul materiei, de unde suferințele și eforturile ei n-o pot salva. O salvează numai Logosul coborît la ea, prin ea acesta salvîndu-și propria completare și astfel înălțîndu-se dimpreună spre Pleroma, adică spre deplinătatea lumii spirituale, ca unitate indestructibilă Logos-Sophia, cu rol și cu urmări hotărîtoare în gnosticism. De fapt, puterea salvatoare a Logosului nu este decît o altă formă a „numelui mistic", important în *Cartea lui Enoh*, menționat și de Moore în prezentarea primului cuplu din poemul său.

VI

Atmosfera, elementele de mit, fondul de idei, problematica și concluzia legendei apocrife însumează operele prezentate, ca mai importante, într-o clară grupare literară aparte în romantism. Or, cu toată evidența sa, aceasta nu este consemnată ca atare de istoria literară. Că s-a reținut

---

[17] Goethe, *Faust*, Tragödie erster und zweiter Teil, Berlin, Globus Verlag, f.a., p. 9.
[18] *Ibidem*, p. 129.

înrudirea dintre unele opere ce ne preocupă și că înrudirea s-a referit, uneori, la legendă și, destul de rar, chiar la *Cartea lui Enoh*, acolo unde ea este citată formal, se înțelege. Însă notificările acestea nu s-au dovedit concludente pentru determinarea unei grupări literare aparte, din unitatea căreia operele ce o compun să apară în deplina lumină a genezei și interpretării lor.

Pe de altă parte, această lipsă de considerare față de legendă duce la confuzii în ce privește proveniența și specificul unor motive și elemente literare. Se impune deci precizarea elementelor de bază ale legendei și a specificului care le diferențiază de cele asemănătoare aparținînd altor surse.

Astfel, legenda apocrifă se centrează pe dragostea dintre îngeri-aștri și femei pămîntene; din amestecul acestora ea îi deduce pe giganți (titanismul); ca o consecință a rolului nefast al giganților în lume menționează Potopul; iar din duhurile giganților îi deduce pe demoni (demonismul), aceștia fiind deduși și direct din îngerii căzuți.

Antichitatea clasică oferă elemente asemănătoare: aventurile erotice pămîntene ale diferitelor divinități; dar titanismul și demonismul ei nu sînt rezultatul obligat al acestor aventuri; că însuși Eros era numit uneori daimon, înțelesul termenului era în genere pozitiv și nu negativ; iar Potopul nu era motivat de existența giganților, distrugerea lor întîmplîndu-se cu totul altfel.

Din elementele acestea, *Biblia* îi menționează pe uriașii proveniți din amestecul a două neamuri diferite de oameni, ca valoare; ea nu recunoaște și consideră erezie, pricinuită de coruperea textului, iubirea dintre îngeri și femei, după cum califică drept păginism iubirea erotică dintre divinități și ființe pămîntene; concepția ei despre demonism se leagă de căderea lui Satan și a îngerilor lui din cauza orgoliului și a nesupunerii; iar Potopul este motivat prin decadența generală a omenirii, în care se volatilizează existența uriașilor.

Desigur, elementele acestea pot fi întîlnite și în alte surse, dar cele din legenda apocrifă sînt într-o unitate mai închegată, datorită legăturii lor cauzale, și, mai cu seamă, datorită specificului lor erotic de factură angelică-telurică. Acest specific aparține în exclusivitate legendei apocrife și el poate fi recunoscut oriunde apare, singular sau îmbinat cu elemente asemănătoare din diferitele surse folosite în operele literare.

VII

În cele ce urmează, vom apropia *Luceafărul* lui Eminescu de fiecare dintre operele pe care le-am prezentat, pentru a vedea dacă într-adevăr și în ce măsură acesta se integrează în unitatea lor organică. Este vorba deci de o legitimare mai puțin luată în seamă, dar nu mai puțin importantă, a locului pe care-l ocupă *Luceafărul* în literatura romantică.

1. Apropierea *Luceafărului* de prima versiune a legendei, redată de Milton în scena dragostei bărbaților proveniți din neamul superior al lui Set pentru frumusețea femeilor provenite din neamul inferior al lui Cain, se poate face numai pe baza relației generale dintre superior și

inferior, dealtfel relație comună ambelor versiuni ale legendei. Dar, în timp ce în prima versiune superioritatea este numai de treaptă, de grad, în cadrul aceleiași naturi, în cea de-a doua, superioritatea este în primul rînd de natură. Luceafărul nu este om, ci înger-astru, pe cînd Cătălina se identifică și ca natură cu frumoasele pămîntene prezentate de Milton. Această deosebire nu schimbă fondul problemei și, incompatibilitatea amestecului a ce este superior cu ce este inferior, în cazul dat, adică în sensul negativ al coborîrii și contopirii definitive a primului termen în cel de-al doilea și nu în sensul pozitiv al urcării și contopirii celui de-al doilea în primul, se menține.

2. În ce privește poemul lui Moore, acesta este mai apropiat de *Luceafărul*. Pînă la căderea lor, fiecare dintre cei trei îngeri-aștri îndrăgostiți de frumusețea pămîntenelor poate fi Luceafărul.

Cele trei pămîntene pot fi identice Cătălinei. Lea aspiră spre Cer. Este Cătălina în nostalgia depășirii condiției sale ; numai că Lea își ajunge scopul, datorită aspirației sale constante și „numelui mistic".

Lilis se îndrăgostește, în vis, de înger, care folosește acest *mijloc* spre a pătrunde în inima alesei sale. Este Cătălina, căreia îi apare, în vis, Luceafărul, „De suflet să se prindă" ; se aseamănă și cu tinerele din eresul popular, cărora le apare, în vis, Zburătorul. Lilis, orgolioasă, cu pretenții exagerate, este iarăși Cătălina, mai puțin orgolioasă, dar care îi cere Luceafărului să devină muritor ; se aseamănă cu Semele, în aventura ei cu Zeus, după cum se aseamănă și cu frumoasele prea curioase din literatura medievală, ce le pretindeau amanților nepămînteni să li se înfățișeze cu chipul lor real.

Nama este frumusețea feminină blîndă, pioasă etc., ideal al vieții conjugale. O depășește pe Cătălina, pentru că ea se ridică spre alesul ei, dar nedispunînd de puterea „numelui mistic", și-l face egal, coborîndu-l.

3. Poemul lui Byron este și mai apropiat de *Luceafărul*.

Pînă la căderea lor, fiecare dintre cei doi îngeri-aștri poate fi Luceafărul, cu atît mai evident cu cît ambii sînt căpetenii, iar Luceafărul este, și el, Hyperion.

Cele două frumoase pămîntene pot fi Cătălina. Mai cu seamă, invocările lor pentru coborîrea îngerilor-aștri sînt, în fond, invocările Cătălinei.

4. Poemul lui de Vigny este mai îndepărtat de *Luceafărul* , în măsura în care se îndepărtează de legenda apocrifă. Totuși, problema de bază ce aparține legendei este aceeași în ambele poeme, deosebirea fiind mai mult aparentă, pentru că, în timp ce dragostea angelică a lui Éloa se adresează cauzei, adică însuși principiului rău, lui Satan, dragostea Luceafărului se adresează frumuseței unei muritoare în ce este considerată ca provenind din principiul rău.

5. Poemul lui Lamartine este mult mai apropiat de *Luceafărul*.

Pînă la căderea sa, Cédar poate fi Luceafărul, iar Daïdha, Cătălina.

Este important de reținut că așa cum din poemul lui Byron se desprinde formula invocării îngerilor-aștri, în fond aceeași cu invocarea Cătălinei, tot așa din poemul lui Lamartine se remarcă ruga lui Cédar, aproape la fel cu cea a Luceafărului.

6. Apropiind *Luceafărul* de *Demonul* lui Lermontov, este evident că ambii eroi principali sînt situați la polii opuși ai legendei apocrife, în care își au motivația, geneza și identitatea.

În afară de natura lor, a Luceafărului, ca înger-astru și a Demonului, ca fost înger-astru, nimic de-al *Demonului* în *Luceafărul*, decît tendința de coborîre a Luceafărului, prin dragostea pentru Cătălina și nimic de-al *Luceafărului* în *Demonul*, decît încercarea de ridicare a Demonului, prin dragostea sa pentru Tamara.

Tamara, în schimb, poate fi asemănată cu Cătălina, ca natură și aspirație, dar nu și ca experiență.

7. Poemul lui Heliade, la fel ca și cel al lui Vigny, este mai îndepărtat de *Luceafărul*.

Luceafărul ar putea fi oricare dintre îngerii îndrăgostiți de frumusețea Păcătuirii. Cătălina însă, evident, nu este însăși Păcătuirea, dar este efectul acesteia, în ce-i considerată ca provenind din păcătuire.

Se poate spune că, în timp ce, în poemele lor, Heliade se referă la frumusețea pierzătoare a cauzei, pe Eminescu îl preocupă frumusețea înșelătoare a efectului acestei cauze, avînd în vedere situarea cauzei în contextul absolut negativ al satanicului, și situarea efectului în contextul relativ al umanului.

Prin iubirea Luceafărului pentru Cătălina, poemul lui Eminescu restabilește întocmai tema legendei apocrife, adică iubirea îngerilor-aștri pentru frumusețea pămîntenelor și nu pentru frumusețea cauzei naturii lor viciate. Cu această deosebire, problema de bază este aceeași în ambele poeme și, în literatura noastră, poemul lui Heliade poate fi considerat ca precursor al *Luceafărului*.

În concluzie, *Luceafărul* lui Eminescu își află locul în romantism și prin integrarea lui organică în gruparea literară a operelor generate de legenda apocrifă a îngerilor-aștri, îndrăgostiți de frumusețea femeilor pămîntene.

VIII

În operele prezentate, fiecare autor și-a afirmat originalitatea. De aici, abordările diferite ale aceleiași teme. Din contextul lor se valorifică și originalitatea *Luceafărului*.

Dacă, în legenda apocrifă și în operele prezentate: îngerii-aștri, oamenii superiori (descendenți din Set), îngerul-astru femeie (Éloa) și fostul înger-astru (Demonul) cu toții cad (Demonul își definitivează sau își repetă căderea), datorită dragostei lor pentru frumusețea viciată în genere: cea a lui Satan (cauza ei virtuală), cea a Păcătuirii (cauza ei actuală) și cea a pămîntenelor (în ce este considerată ca efect al celor două cauze), Luceafărul lui Eminescu, în schimb, de la începutul și pînă la sfîrșitul poemului, este un înger-astru. Pentru ca să rămînă „nemuritor și rece", a trebuit să experimenteze, dar numai în intenție, tendința de a cădea. Sfatul Creatorului și realitatea Cătălina-Cătălin l-au oprit de la căderea sa efectivă.

Luînd în considerare și implicațiile subiective ale poemului, care și ele contribuie la această situație, aici se află și se valorifică originali-

tatea *Luceafărului*, față de eroii corespunzători din operele de referință și care, astfel, îi sînt termeni de comparație.

Pentru deplina înțelegere a originalității *Luceafărului* și a valorii lui, în acest context, trebuie să avem în vedere intenția lui Eminescu, declarată într-o notă de pe un manuscris al poemului, de a simboliza, prin eroul său, geniul uman. Apoi, e necesar să vedem cum apare și se definește geniul uman în legenda apocrifă, după cele ce se pot deduce din abstractizarea ei, adică din fondul ei de idei.

Concepția lui Eminescu despre geniul uman nu a rămas cea din *Fata în grădina de aur*, ci a evoluat și s-a precizat în *Luceafărul*, unde acesta este simbolizat de angelic-astral; numai căderea sa aparține demonicului, cum se și întrevede în cea de-a doua apariție a Luceafărului, gata să se nască „din păcat".

În ce privește legenda apocrifă, fondul ei de idei aparține relației generale Cer-Pămînt și se centrează pe cea specială dintre angelic-astral și uman-teluric. Relația aceasta se formează din aspirația naturii umane spre ceea ce-i este superior, considerînd că și ce-i superior, de excepție, nu este izolat de ce-i obișnuit, comun, ci mereu tinde să coboare la el, să și-l însumeze, ca într-o completare, extindere sau cucerire. Aspirația aceasta este parte integrantă a conștiinței umane, lamura ei reprezentativă. Este, pe de o parte, nostalgia posedării înaltului dintr-un fel de magie a permanentei sale chemări și, de aceea, în redare artistică, dorința de a-l coborî devine incantație, formulă de vrajă din vraja chemării. Pe de altă parte, nu numai ce-i înalt, superior, cheamă, ci și ce-i obișnuit, comun, își are chemarea sa. Este un fel de a exprima interdependența dintre cei doi termeni în unitatea lor dialectică, în care, fiecare devine obiect pe cale de subiectivare pentru celălalt, dar numai cu condiția, paradoxală, ca fiecare să rămînă la locul său. Altfel, se declanșează drama distrugerii unității lor dialectice, fie în sensul pozitiv al dispariției obișnuitului în ce-i este superior și, în acest caz, dialectica dispare, făcînd loc unității absolute, în care ce-i superior să fie totul în toate, fie în sensul negativ al dispariției a ce este superior în obișnuit. În acest din urmă caz, nu este vorba numai de o simplă dispariție a ce-i superior în obișnuit. Pentru că, ce-i superior, renunțînd la locul său spre a se pierde definitiv în ce-i obișnuit, de fapt, după concepția legendei, nu coboară, ci se prăbușește, și, cu puterea lui de excepție, nu se pierde numai în ce-i obișnuit, dar îl și distruge, mai bine zis, îl transformă în demonic.

Dacă transpunem în mit această țesătură de idei cu ultima ei consecință, negativă, avem întocmai legenda apocrifă, precum și grupul de opere generate de ea, deci, în parte, și *Luceafărul*; în parte, pentru că el rămîne dator legendei numai cu intenția de a cădea. Iar dacă, prin ce-i înalt, superior, înțelegem geniul uman, ne dăm seama de felul în care acesta este conceput de fondul de idei al legendei apocrife.

Interpretarea originalității și în genere a *Luceafărului*, în contextul de idei al legendei apocrife și al operelor generate de ea, prezintă întregul poem în unitatea dialectică a naturii umane prin cei doi termeni de bază: Luceafărul-Hyperion, simbolizînd geniul uman și Cătălina-Cătălin, simbolizînd obișnuitul uman. Interdependența firească dintre cei doi termeni este redată prin aspirațiile lor reciproce. Însă procesul negativ al prăbușirii termenului major în cel minor nu se întîmplă. Dar pentru că i-a fost în

intenţie, el rămîne „nemuritor şi rece". La fel, procesul pozitiv al urcării termenului minor spre cel major nu rămîne decît aspiraţie, îi lipseşte constanţa şi efortul concretizării. Şi, aşa cum, pentru menţinerea termenului major, intervine Creatorul ,tot aşa, pentru menţinerea termenului minor, intervine Cătălin, adică acea parte a umanului care nu numai că nu-şi complică existenţa cu aspiraţia spre înalt, dar o şi bagatelizează, căutînd s-o facă pe Cătălina să uite „visul de luceferi". Cătălina nu-l uită pe Luceafăr, apelează la el, dar asta nu o schimbă.

Indiferenţa faţă de aspiraţia spre înalt, bagatelizarea ei şi inexistenţa efortului spre a fi concretizată în faptă, de către obişnuitul uman, îi răpesc Luceafărului *căldura*, îi explică *însingurarea*, lipsa de *„noroc"*, incapacitatea de *„a ferici"* şi de *„a fi fericit"* — termeni din însăşi nota explicativă a lui Eminescu. Pentru că toate acestea frînează procesul pozitiv şi lasă loc procesului negativ din unitatea dialectică a ce are umanul ca superior, de excepţie, dimpreună cu ce are ca obişnuit, comun. De aceea, din întreaga atmosferă a poemului se degajă, discret, sub aparenta simplitate a formei de basm, o reţinere gravă faţă de posibilitatea declanşării dramatice a celor două procese virtualmente mereu deschise.

Dacă Luceafărul şi-ar fi înfăptuit intenţia de a se pierde definitiv în obişnuitul uman, aceasta, după concepţia legendei apocrife, ar fi însemnat nu numai prăbuşirea lui, ci şi distrugerea umanului şi transformarea lui în demonic. Or, tocmai pentru că a rămas la locul său „menit", „nemuritor şi rece", el este totodată şi profund mobilizator al concretizării aspiraţiei obişnuitului uman spre realizarea sa superioară.

Luceafărul, pentru a-şi păstra integritatea, nu poate coborî în obişnuitul uman decît spre a-l ridica la sine şi nu pentru a se pierde în el. Din poziţia sa finală, aparent statică, prin experienţa intenţiei, Luceafărul rămîne mereu deschis completării sale cu *căldura* efortului pozitiv uman, pentru a-i oferi acestuia, în schimb, *lumina* şi *nemurirea*. De unde rezultă că sfîrşitul poemului este repetarea, într-o nouă formă, a aceleiaşi unităţi dialectice de la începutul lui ; iar ca perspectivă, el exprimă permanenta chemare a acestei unităţi dialectice spre liniştirea celor doi termeni de bază în unitatea lor absolută, în care ce-i înalt, superior, să fie totul în toate.

În lumina legendei apocrife şi a operelor romantice generate de ea, aici se revelează deosebita valoare nu numai estetică şi filozofică, dar şi etică a *Luceafărului* şi a originalităţii lui.

CONCLUZII

Lucrarea noastră şi-a propus să legitimeze, pe căi mai puţin străbătute, locul pe care-l ocupă *Luceafărul* în literatura romantică. Locul genialului poem este şi între operele generate de legenda apocrifă a îngerilor-aştri, îndrăgostiţi de frumuseţea femeilor pămîntene.

Eminescu a putut cunoaşte legenda atît din sursa ei directă, din *Cartea lui Enoh* şi din literatura de specialitate bogată în vremea sa privind această apocrifă — ceea ce am încercat să dovedim în lucrarea noastră anterioară, cît şi din cea indirectă, a literaturii romantice — cum am căutat

să dovedim în prezenta lucrare. Concluzia ce se impune este că el a cunoscut legenda din ambele surse. Totodată, este posibil ca s-o fi descifrat și din unele manuscrise în circulație pe la noi, dat fiind interesul său față de manuscrisele noastre vechi în genere și, în acest caz, el doar și-a completat informarea din celelalte două surse.

Oricum, încadrarea *Luceafărului* în literatura romantică și prin gruparea literară pe care am prezentat-o este atît de evidentă că el poate fi reconstituit, ca mit și fond de idei, din elementele legendei apocrife amplificate în operele generate de ea. Factura erotică a relației angelic-astral cu uman-teluric, invocarea Cătălinei, ruga Luceafărului, problematica și rezolvarea ei sînt elementele principale ce se constituie ca schemă de bază. Însă Eminescu a reușit să transfigureze aceste elemente atît de firesc prin folclorul și specificul poporului nostru cu deosebitul său har de asimilare, discernămînt și creație, încît ele au rămas doar ca „reminiscențe" în poemul său, cum le-a intuit G. Călinescu. De aici, excepționala realizare artistică a unui basm românesc, în a cărui simplitate încîntătoare se ascunde o tulburătoare profunzime, de o incontestabilă forță etică mobilizatoare, pe calea progresului uman.

ION BARBU ȘI FENOMENOLOGIA ACTULUI POETIC

I. CHEIE-PANTEA

Interesul crescînd pe care critica îl acordă astăzi ideilor lui Ion Barbu despre poezie se explică desigur printr-o înțelegere a acestora ca posibilă cale de acces la sensurile *operei*, dar și prin originalitatea lor intrinsecă, exprimată într-un stil polemic, adesea violent, întotdeauna seducător însă prin plasticitatea imaginilor sau insolitul metaforelor cu care poetul-matematician și-a agrementat fraza de-o rigoare și concizie axiomatică. Acest interes pentru latura teoretică a scrisului barbian se mai întemeiază și pe statutul privilegiat de care poetica, alături de celelalte științe teoretice, se bucură în epoca modernă. Un Mallarmé sau Valéry, de pildă, — ca să ne referim doar la nume congenere cu poetul nostru —, își datorează celebritatea în mare măsură ideilor cu privire la esența poeziei, care, în conștiința cititorului de azi, ajung să concureze — uneori cu succes chiar ! — însăși poezia acestor autori. Deși Ion Barbu nu ne-a lăsat o operă teoretică de o varietate și întindere comparabilă cu aceea a poeților francezi amintiți, totuși fulguranța intuițiilor, adesea geniale, ca și forța percutantă a ideilor îl plasează categoric într-o asemenea vecinătate.

În cele cîteva interviuri și articole, dealtfel destul de puține la număr, Barbu nu lasă impresia că ar intenționa să formuleze o concepție articulată despre poezie ; dimpotrivă, aproape peste tot înregistrăm o atitudine sever-negativă față de poezia vremii, indiferent de nuanța acesteia : tradițională sau modernistă. Cu foarte rare excepții (Philippide, Blaga), producția contemporanilor poartă stigmatul „lenei", fie că e vorba de „jalnica, cerșetoarea cantilenă a nomazilor ultim-simboliști", de „poezia sinceră, inepta insistență de a scrie cum vorbești", de „poezia francis-jammistă, așa de naiv instalată în orthez-uri evidente", fie, în sfîrșit, de „poezia în cădere silogistică", de cea veristă sau regionalistă [1]. Într-un cuvînt, îi repugnă poetului orice poezie care nu se desprinde de imanent, adăugîndu-și pe deasupra și „o tehnică rudimentară ori barbar însușită", „monstruozitatea *versului facil*", lucru cu atît mai grav cu cît, într-o poezie adevărată, opinează autorul, „Nu există versificație spontană", aceasta pentru că „*Faire difficilement des vers faciles* n-a însemnat nicio-

[1] Ion Barbu, *Versuri și proză*, ediție îngrijită de Dinu Pillat, Minerva, București, 1970, p. 126. Precizăm că toate trimiterile la scrierile lui Barbu se vor face după această ediție, paginile fiind date, în text, între paranteze.

dată a ticlui versuri ușor digerabile, ci rara aventură a unui vers într-adevăr esențial" (217).

A-i reda poeziei demnitatea și valoarea „unui vers într-adevăr esențial" înseamnă deci, prin raportare la non-poezie, adică la „poezia

leneșă", ieșirea din materialitatea amorfă și sublimarea lucrurilor în spirit. În *Poetica domnului Arghezi*, strălucit exemplu de eclipsă a gustului la un mare poet, Barbu sugerează, prin negație, statutul poeziei autentice, sarcina ei de a transcende contingentul și a penetra în spațiul rarefiat al spiritului. Autorul *Cuvintelor potrivite* este astfel suspectat de „așezare mozaicală (a cuvintelor, n.n.) după o foarte primitivă preocupare de culoare, niciodată ridicată la vibrarea și incandescența modului interior" (197). Toate reproșurile care i se aduc lui Arghezi (și nu sînt deloc puține !) vizează, prin contrast, genul de poezie, să-i zicem, „transcendentală", adică o depășire în act a sensibilului prin recunoașterea unei dimensiuni ideale a sa. Arghezi este acuzat că „face poezii cu inocenta aplicațiune spre migală a unui ceasornicar", că, „travestit în brodeuză, ia acul, foarfecele și lucrează pe olandă « à jour »", în sfîrșit, că ambiționează „a ne da din strofă sonoră *chipul indiferent al lucrurilor*, și nu aceste lucruri *în absolutul lor*" (subl. n.) (203). Concluzia este că autorul *Testamentului* nu-și îngăduie mai mult decît „modista, creatoare de flori de sîrmă", cu alte cuvinte, o poezie „tristă de însăși tristețea materiei", care îi sufocă orice veleitate spirituală, o jalnică prizonieră a imanentului, căci „Atributul clar al ideii i-a fost smuls".

Cel ce s-a stimat întotdeauna „mai mult ca practicant al matematicilor și prea puțin poet, și numai atît cît poezia amintește de geometrie"

(171), îl va lăuda, în schimb, pe Lucian Blaga pentru că a intuit principiul poeziei ca „spiritualitate a vizualității : « *Geometria înaltă și sfîntă* »" (218—219). În acest vers blagian Ion Barbu recunoaște expresia lapidară a propriei sale gîndiri poetice, ideea că „există undeva, în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întîlnește cu poezia" (171) și că această zonă binecuvîntată, în care „răsună actele lirei", este locul oricărei frumuseți inteligibile : *înțelegerea pură*, onoarea geometrilor" (subl. n.) (260). Universul poeziei nu este deci sufletul integral — precizează poetul — ci doar acel „loc luminos" ce face onoarea geometrilor, adică înțelegerea pură. Ceea ce înseamnă că „domeniul privilegiat" al poeziei este spațiul cogital, accesibil prin contemplarea lumii în esențialitatea ei profundă.

Insistența cu care Ion Barbu revine asupra înțelegerii poeziei ca „spiritualitate a vizualității" sau — și mai semnificativ —„canonică deplasare în Spirit" (269), a alimentat, nu fără oarecare temei, convingerea că la rădăcina viziunii sale poetice ar sta filosofia platoniciană. O asemenea convingere e întărită și de o altă serie de afirmații ale poetului, care trimit direct la această filosofie. Astfel, în măsura în care Barbu vede în poezie un proces de „recîștigare prin cel mai recules act de amintire a unui sens pierdut de frumusețe" (210), și acceptă ca singură noutate a liricii contemporane „un gînd preexistent și regăsit : nu ca termen al unui mers necesar, ci ca dor al memoriei înfiorate" (216—217), poetul își revendică teoria de la *anamnesis*-ul platonician. Afirmația lui P. Constantinescu — împărtășită, pînă la un punct, și de alți critici [2] — că „Intuiția fundamentală a ermetismului barbian este ideea platoniciană concepută în sine" [3] rămîne deci, în parte, valabilă, dar concluzia că, pentru Barbu, „poezia nu mai este o intersecție între spirit și univers, ci analogia spiritului cu el însuși" [4] trebuie acceptată cu rezerve, chiar dacă unele texte barbiene par s-o legitimeze.

În finalul diatribei contra lui Arghezi, Ion Barbu își exprimă nu numai dezacordul cu formula poetică a acestuia, dar, într-un text de o semnificație deosebită, el își clarifică și baza teoretică de la care pleacă în examinarea poeziei argheziene : „Punctul ideal de unde ridicăm această hartă a poeziei argheziene — scrie el — se așează sub constelația și în rarefierea lirismului absolut, depărtat cu mai multe poduri de raze de zodia celeilalte poezii : genul hibrid, roman analitic în versuri, unde sub pretext de *confidență*, *sinceritate*, *disociație*, *naivitate* poți ridica orice proză la măsura de aur a lirei. Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate : lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru. Act clar de narcisism. Desigur, ca tot absolutul : o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn" (206).

Din acest text, de o excepțională densitate și valoare pentru cunoașterea poeticii lui Ion Barbu, încercăm să desprindem cîteva idei fundamen-

---

[2] A se vedea, între alții, T. Vianu, *Poezia lui Ion Barbu*, București, 1935; M. Mincu, *Repere*, Ed. Cartea românească, București, 1977; N. Baltag, *Polemos*, Ed. Cartea românească, București, 1978 etc.

[3] P. Constantinescu, *Scrieri I*, Ed. Minerva, București, p. 180.

[4] *Ibid.*

tale pentru continuarea demersului nostru. Înainte de toate, remarcăm reluarea, într-o exprimare apodictic formulată, a dihotomiei : „poezie leneşă" — poezie autentică, adică „lirism absolut, ce se află la mai multe „poduri de raze" depărtare de zodia celei dintîi, de proza confesiunii banale şi-a sincerităţii naive, în genul „romanului analitic în versuri". Se insinuează, aşadar, ideea unei drastice restrîngeri, cum s-a văzut deja, a domeniului poeziei, faptul că spaţiul „lirismului absolut" nu acoperă sufletul în totalitatea lui, ci doar în acea zonă privilegiată în care răsună actele lirei, identificată cu *înţelegerea pură*, locul de luminoasă confluenţă a poeziei cu geometria. În analiza conceptului barbian de „lirism absolut", N. Balotă invocă teoria lui Valéry despre „poezia absolută", aceasta la rîndul ei fiind inspirată de expresia *regard absolu* a lui Mallarmé [5].

Concepînd esenţa poeziei ca pe o explorare a sensibilului guvernat de limbaj, în ultimă instanţă, deci, ca un limbaj pur, Valéry se depărtează de Barbu, dar se şi apropie de el, atunci cînd stabileşte „domeniul de excepţie" al poeziei într-o „lume de raporturi distincte de lumea practică" şi cînd, ca şi Barbu, e de părerea că „poezia absolută" reprezintă un obiect imposibil de atins" (la Barbu : „o pură direcţie, un semn al minţii", ceea ce face ca actul poetic în sine să se traducă printr-un efort permanent de „apropiere de această stare pur ideală" [6] sau, în termenii poetului român : „ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cît mai aproape de acest semn". „Fulguranta privire absolută", de care vorbea Mallarmé într-un eseu despre balet, îi îngăduie poetului contemplarea lumii dincolo de „chipul indiferent al lucrurilor", în idealitatea lor pură. Cu alte cuvinte, poezia înseamnă depăşire a ceea ce Valéry numea, cu referire la Mallarmé, „intuiţia naivă în literatură" ; „lirism absolut" sau, conform expresiei valéryene, „poezia absolută" implică ridicarea paginii „la puterea cerului înstelat" [7], adică, în formulare barbiană, înălţarea prozei „la măsura de aur a lirei", ceea ce, în concepţia lui Barbu, presupune o „canonică deplasare în Spirit".

Preocuparea permanentă a lui Barbu de a sublinia necesitatea unei poezii care să depăşească stadiul descriptiv şi, asemenea ştiinţelor matematice, să vizeze generalul din lucruri (vezi articolul despre Rimbaud) atestă un mod de gîndire înrudit cu cel mallarméan dintr-un cunoscut fragment din *Criza versului*, în care se spune : „La ce bun minunea de a transpune un fapt din natură în aproape dispariţia lui vibratorie după jocul cuvîntului, totuşi ; dacă nu ca să emane dintr-însul, fără sila unei apropiate sau concrete referinţe, noţiunea pură. Spun : o floare ! şi dincolo de uitarea în care vocea mea surghiuneşte orice contur, altele decît ştiutele calicii, muzicalicește se înalţă, idee chiar şi suavă, floarea care lipseşte din orice buchet" [8].

Comentînd acest text, în care Thibaudet identifica o categorică manifestare a gîndirii platoniciene, Hugo Friederich crede că dizlocarea realului, postulată aici, constituie un proces cu o semnificaţie ontologică

[5] N. Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1976, p. 85. Capitolul rezervat lui Barbu este indispensabil pentru o cunoaştere generală a poeticii barbiene.

[6] Paul Valéry, *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1457.

[7] *Ibid.*, p. 626.

[8] Apud Perpessicius, *De la Chateaubriand la Mallarmé*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, p. 312.

prin care „limbajul conferă lucrului absența care îl echivalează categorial cu absolutul (neantul) și care face posibilă prezența cea mai pură (liberă de orice concretețe) în cuvînt" [9].

Cum se vede, e vorba de un proces care se apropie de mecanismul gîndirii lui Barbu, fără să se identifice însă total cu acesta. Considerînd poezia ca pe un „act clar de narcisism", adică „lumea purificată pînă a nu mai oglindi decît figura spiritului nostru", Ion Barbu proclamă, și el, dizlocarea concretului, dar nu prin sublimarea lui în cuvînt, ci în spirit. La urma urmelor, nici nu e o deosebire atît de gravă, dacă ținem seama de faptul că, fiind vorba de poezie, „purificarea" lumii nu se poate concepe decît prin cuvînt. Lăsînd însă la o parte aceste speculații și analizînd mai cu atenție textele poeților în discuție, vom observa că postularea poeziei ca transcendere în spațiul cogital nu pleacă de la premisa existenței unei lumi a ideilor absolut distinctă de cea reală și față de care aceasta din urmă n-ar fi decît o palidă copie, cum credea Platon. În ce-l privește pe Barbu îndeosebi, el nu pretinde existența unei rupturi între real și ideal, ci doar recunoașterea idealului în contingent, a esenței în fenomen, ceea ce nu presupune cîtuși de puțin anularea concretului, ci doar o dizlocare a lui sau — cum ar spune Husserl — o „punere între paranteze". Atingerea idealului este deci rezultatul unui proces de „purificare" a lumii, de „surghiunire" în uitare a datelor lucrurilor — cum zicea Mallarmé — nicidecum un act cogitațional prin care concretul este anulat ori văzut doar ca searbădă expresie a unui *eidos* transcendent. „Matematicienii și poeții — scrie în acest sens Ion Barbu — vor înțelege, singurii, taina acestui procedeu de « exhaustiune », de epuizare a calităților unei figuri — generoasă și liberă construcție a transcendenței" (225). Modelul ideal rezultă, așadar, printr-un proces de epuizare a calităților (concrete, se subînțelege,) ale unei figuri, prin « exhaustiunea » (nu prin anularea !) concretului, căci „Abstractul poeziei clasice (pe care poetul o admira atît de mult, n.n.) e un abstract veritabil — notează Barbu — *prin fondul de observații și date concrete pe care-l presupune ; un abstract « a posteriori »*" (subl. n.) (195).

Postularea *aposteriorității* abstractului, dedus din observația și experiența concretă, infirmă punctul de vedere platonician cu privire la preexistența ideilor și reclamă o metodă adecvată de cercetare, un demers care să țină seama de caracterul imanent al esenței, adică de prezența ei în lucruri. O întoarcere, prin urmare, la lucrurile înseși, principiul de la care pleacă Husserl în construirea metodei sale fenomenologice și care, în același timp, corespunde statutului intim al poeziei și artei în genere.

În filosofia sa, care se vrea înainte de toate o metodă de descriere a fenomenelor, Husserl distinge două atitudini pe care subiectul le poate adopta față de lume : una *naturală* și alta *fenomenologică*. Cea dintîi reprezintă atitudinea obișnuită, empirică sau *naivă*, prin care se realizează o cunoaștere pe bază de experiență și în limitele stricte ale acesteia. Lucrurile, în această atitudine, sînt concepute ca *obiecte mundane*, în materialitatea lor, impunîndu-se printr-o existență separată de conștiința care le percepe, iar omul, în raport cu ele, apare el însuși ca un lucru printre

[9] Hugo Friederich, *Structura liricii moderne*, Ed. pentru lit. universală, București, 1969, p. 132.

celelalte. Atitudinea *fenomenologică* scoate lucrurile din inerția lor existențială și le convertește în *fenomene*, adică în entități care, contrar înțelegerii filosofice tradiționale, presupun sinteza esenței cu aparența, *fenomenul*, în accepție husserliană, implicînd esența însăși, la care subiectul accede pe calea „reducției fenomenologice", a *epoché-ului*. Raportul între fenomene și conștiință nu este însă unul de transcendență, ca în cazul atitudinii naturale, ci de *imanență*, grație principiului *intenționalității* în virtutea căruia conștiința este întotdeauna „conștiință a ceva", „dirijată către ceva", către un obiect; în același timp și obiectul, la rîndul său, nu se definește decît în relație cu conștiința, el nefiind altceva decît *obiect-pentru subiect*, adică pentru a fi perceput. Concluzia care se desprinde din cele relatate este că esențele nu au nici o existență autentică în afara actelor de conștiință care le „vizează", lumea nu este decît un *cogitatum* al lui *cogito*, raportul dintre aceasta și eul care o gîndește traducîndu-se în propoziția *ego-cogito-cogitatum*. Printr-o succesivă „punere între paranteze" a aspectelor *realității mundane* se realizează transcenderea în spațiul noetic, operație care nu presupune anularea *de facto* a empiricului, ci doar o „imparantezare" a lui, adică — în termenii lui Barbu — o „exhauțiune" a datelor concrete pentru a se percepe generalul din lucruri. Procedînd astfel, scrie Husserl, „eu nu neg deci această « lume », ca și cum aș fi sofist; nu-i pun la îndoială existența, ca și cum aș fi sceptic; ci operez *epoché-ul* « fenomenologic » care îmi interzice absolut orice judecată asupra existenței spațio-temporale" [10] și — adăugăm noi — permite accesul la *eul transcendental*, ce scapă de rigorile epoché-ului, și a cărui viață e inseparabilă de cea a lumii pe care o „constituie" și o înzestrează cu sens [11].

Așadar, prin structurile sale noetico-noematice subiectul „asimilează", la nivelul esențelor, obiectul, încît Paul Ricoeur va sesiza, într-o notă la *Ideile*... lui Husserl, că „În subiect există mai mult decît subiect, vrem să spunem: mai mult decît cogitație sau noeză; există obiectul însuși în calitate de vizat, cogitatumul fiind în mod pur pentru subiect, adică constituit prin referința sa la fluxul subiectiv al trăitului [12]. Într-o asemenea interpretare adagiul delfic „Cunoaște-te pe tine însuți" primește o semnificație nouă, pe care Husserl o precizează atunci cînd, la capătul *Meditațiilor carteziene*, scrie că „Știința pozitivă este o știință care s-a pierdut în lume. E nevoie mai întîi să pierzi lumea prin *epoché*, pentru a o regăsi apoi într-o universală conștiință de sine însuși" [13].

Încercînd să reexaminăm acum, prin această grilă filosofică, ideile lui Barbu despre poezie vom constata o sensibilă apropiere de gîndirea fenomenologică, fără a pretinde, firește, vreo influență directă. În primul rînd, evidentă este tendința poetului de-a se desolidariza de conștiința exoterică, adică o propensiune către „eliberarea progresivă de « atitudinea naturală », după expresia lui Husserl" [14]. Barbu, așa cum s-a văzut, neagă

---

[10] Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduit par Paul Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, p. 102.

[11] Cf. G. Berger, *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Paris, 1941, p. 94.

[12] Apud E. Husserl, *op. cit.*, p. 300.

[13] E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, traduit par E. Levinas, Paris, 1931, p. 134.

[14] D. Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu*, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1978, p. 53.

cu îndîrjire tot ceea ce, în poezie, nu depășește descrierea plată, intuiția naivă în literatură, cum zicea Valéry. Obiecția poetului îi vizează atît pe tradiționaliștii care-și împestrițează opera cu tot soiul de porți țărănești, ii, balauri și feți-frumoși, cu mozaicuri și zugrăveli bizantine, cît și pe moderniștii încăpățînați să reabiliteze banalul într-o poezie de confesiune și dorință ineptă de a scrie cum vorbești. Ceea ce îi caracterizează deopotrivă pe poeții amintiți este incapacitatea de a depăși „chipul indiferent al lucrurilor", rămînerea în cadrul atitudinii naturale, naive. De notat este că și confesiunea lirică, în genul ultimilor simboliști, este respinsă de Barbu ca inadecvată formulei sale poetice, care pretinde o purificare în spirit a lumii, în timp ce, remarca și Husserl, „trăirile și stările psihice sînt unități *empirice* ; ca realitățile de tot felul și de toate gradele, sînt simple unități ale « constituției » intenționale". Ele există și pot fi percepute în cîmpul experienței, dar rămîn „« pur intenționale » și deci « pur relative ». E absurd, prin urmare, să presupunem că ele există în sens absolut" [15]. Or, cum pentru Ion Barbu poezia înseamnă „exhaustiunea" empiricului în efortul de a atinge absolutul, apare foarte legitimă repudierea efuziunii lirice a simboliștilor, deopotrivă cu fadul descriptiv tradiționalist.

Pentru a scăpa de empiric și a ieși din ceea ce el numea „atitudinea naturală", Husserl propunea suspendarea oricăror judecăți cu privire la existența spațio-temporală și angajarea, pe calea „reducției fenomenologice", într-un proces de cunoaștere a *eidos-urilor*, esențele pure, degajate de relațiile și determinările particularului. Este acesta un principiu asupra căruia Barbu nu numai că va stărui cu multă insistență în scrierile sale teoretice, dar îl va și recunoaște în mod explicit ca pe unul din temeiurile propriei viziuni poetice. În articolul despre Blaga, bunăoară, Ion Barbu atrage atenția că „Stilul poeziei d-lui Blaga nu trebuie să fie universal, în sensul imperial al catolicismului, ci intemporal și ceresc, ca Ierusalimul ortodoxiei, care — în nici un caz — nu s-a refugiat în fundațiile « Gîndirii »" (221).

Aluzia la „Gîndirea", dincolo de sensul ei maliții os, cuprinde o semnificație mai adîncă ; ea intenționează, pe de o parte, să-l scoată pe Blaga de sub obrocul tradiționalismului convențional, pe care poetul însuși îl repudiase categoric, iar, pe de altă parte, să acrediteze un model de poezie intemporală și, am adăuga, a-spațială. Precizări suplimentare în legătură cu statutul unei asemenea poezii ne sînt furnizate în articolele Moréas și Rimbaud. În cel dintîi, poetul pledează pentru „o poezie eliberată de legăturile timpului și ale spațiului, avînd drept cadru adevărat acel « topos atopos » al anticilor" (261). Pentru a crea o asemenea „poezie absolută" — scrie Barbu — Moréas a trebuit să realizeze „nu numai o medie lingvistică, ci o savantă medie a tuturor emoțiilor care au răscolit inima omenească de la greci încoace..." (261). Este vorba, așadar, de o „reducție" a conotațiilor, o „exhaustiune" a condiționărilor spațio-temporale, printr-o poezie care — ne spune Barbu despre Rimbaud, de data aceasta — „nu mai este analiza modurilor viziunii sau ale sentimentului, ca în literatura curentă", ci o cale de depășire a stadiului descriptiv, a

---

[15] E. Husserl, *Idées* ..., p. 182—183.

„atitudinii naturale", tinzînd „spre anume generalitate și valabilitate atotputernică" (243).

Idealul unei poezii cu o astfel de valabilitate este întrezărit în *oda pindarică*, într-o reînviere a mitului și spiritualității vechii Helade. Nu e vorba însă de Grecia academică și decorativă a parnasienilor sau a lui Ménard, după cum nici de cea dionisiacă a lui Nietzsche, ci „de o Grecie, simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizație și creație" (176). Printr-un soi de *epoché*, deci, poetul depășește cele două ipostaze contingente ale Heladei și încearcă să ne impună un gen de spiritualitate atemporală al cărei ultim avatar îl recunoaște în „pitorescul și umorul balcanic", astfel încît „...întregul periplu prin Atena, Alexandria (...) și Isarlîk se rezolvă într-o încercare de a conferi poeziei un plan mitic-ideatic ideal, de a vedea în *starea de Helada* (...), ca și în « starea de geometrie », echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii" [16].

Precizînd că gîndirea greacă s-a exprimat nu numai mitic, în fabule, ci și în teoreme, Ion Barbu conclude implicit că drumul de acces la cultura Heladei nu este în mod obligatoriu Homer, cîtă vreme „Geometria greacă e o poartă mai largă, din care ochiul cuprinde un peisagiu auster dar esențial" (378). *Esențialul auster*, expurgat, prin „exhaușiune", de orice reziduuri alogene, semnifică, așadar, acel „semn al minții", polul niciodată atins al marii poezii, ce scapă determinărilor de spațiu și timp, proiectîndu-se pe un plan de spiritualitate în raport cu care literatura curentă, tradiționalistă sau de altă natură, supusă timpului, face o palidă figură de „altoi neprins".

Pledînd cu atîta fervoare o poezie a esențelor, în care lumea, epurată de scoria accidentalului, se sublimează într-un spațiu noetic, Ion Barbu nu formulează numai un deziderat teoretic, interesant desigur și acesta, ci articulează implicit o propedeutică la propria sa creație poetică, ne sugerează o posibilă cale de pătrundere la sensurile încifrate în simbolurile poeziei sale. Cum însă cercetarea de față s-a vrut doar un preliminariu teoretic la un examen *posibil* al operei barbiene, vom ilustra doar cu un singur exemplu gradul de funcționalitate al demersului propus, care — subliniem — nu reprezintă decît una din multiplele soluții interpretative ce-i stau exegetului la îndemînă.

Iritat de convenționalismul poeziei tradiționaliste, în care pitorescul și amănuntul decorativ compromit orice șansă a spiritului de a se manifesta, Barbu, aparent paradoxal, cultivă, el însuși, o poezie de umor și pitoresc balcanic, cu intenția mărturisită, e drept, de a impune o „mai dreaptă cinstire a lumii lui Anton Pann". Numai că acest univers pestriț, amestec ciudat și seducător de aspecte tragice și hilare, de fast și mizerie orientală nu e evocat doar ca o sursă de delicii olfactive sau vizuale, nici ca pură nostalgie a unei realități circumstanțiate geografic și istoric. Căci Isarlîkul este o cetate

> La vreo Dunăre turcească,
> Pe șes veșted, cu tutun,
> La mijloc de Rău și Bun ...

nefixată, prin urmare, în coordonate ferme de spațiu și de timp, fără un referent în planul realității obiective.

---

[16] N. Balotă, *op. cit.*, p. 83.

În ciuda detaliilor de o plastică şi viguroasă concreteţe, mai cu seamă în *Nastratin Hogea la Isarlîk*, sentimentul pe care-l încercăm la contactul cu această Turcie ce străluceşte fabulos „într-o slavă stătătoare", este acela de învăluitoare „frumuseţe canonică", adică avem conştiinţa nu a prezenţei unei Turcii concret-istorice, ci a schemei sale ideale, „simplă ipoteză morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi creaţie". În această epură ideală a Isarlîkului Barbu încearcă să descopere „o ultimă Grecie", avatarul unei spiritualităţi care, prin geometria ei, mai ales, se va constitui într-un model şi normă ideală, dincolo de spaţiu şi timp, pentru morala şi civilizaţia întregii umanităţi. Astfel, cu toată impresia de „realism", sugerată copios de avalanşa amănuntelor pitoreşti, scoase parcă dintr-un imaginar şi poetic bazar oriental, poezia lui Barbu nu ni se propune ca un text mimetic căci, lipsindu-i referentul, îşi pierde statutul de *analogon* al unei realităţi existente obiectiv, devenind simbol şi solicitînd, în consecinţă, un alt gen de lectură. Înregistrăm aici o subtilă dialectică a formelor de expresie, pe care o examinează Gabriel Liiceanu într-un temeinic studiu aplicat la artele plastice, dar cu o incontestabilă valabilitate şi în sfera literaturii [17].

Analizînd cu ascuţită rigoare specificul operei mimetice în comparaţie cu cea simbolică, cercetătorul reţine, între altele, necesitatea prezenţei conţinutului mimetic într-o operă simbolică sau, în termenii săi direcţi: nu există operă simbolică fără un „preliminariu mimetic". În cazul operei mimetice însă lectura se limitează la semnificantul iconic, sfîrşeşte adică tocmai acolo de unde abia începe lectura operei simbolice, căci statutul acesteia din urmă postulează existenţa unor semnificaţii transmimetice. Altfel spus, imaginea îşi pierde valoarea în sine, se degradează treptat şi coboară pînă „la rangul de vehicul sensibil al unui metasens (...). Elementul fizic nu există decît în vederea unui sens metafizic" [18]. Practic, deci, se poate spune că opera simbolică, deşi îşi are premisele în realitatea concretă, se desăvîrşeşte în dauna acesteia; scopul ei ultim este nimicirea concretului, „făcînd să apară abstracţia din însuşi spectacolul acestei nimiciri" [19].

Din această dialectică a mimeticului şi-a simbolicului putem deduce uşor mecanismul unui gen de „reducţie fenomenologică", întrucît concretul este doar „pus între paranteze", fără să dispară efectiv, de vreme ce, cum s-a văzut, i se recunoaşte rolul absolut de premisă a simbolicului. Întoarcerea la lucruri, la fenomenal este indispensabilă pentru constituirea operei simbolice a cărei dublă întemeiere consistă în „nevoia de a vizualiza abstractul" şi, simultan, în „nevoia de a transcende sensibilul" [20]. Să nu uităm că Barbu însuşi îl elogiase pe Blaga tocmai pentru că acesta intuise principiul poeziei într-o „spiritualitate a vizualităţii".

---

[17] G. Liiceanu, *Geneza şi structura simbolului în ardele plastice*, în „Studii şi cercetări de istoria artei" — Seria artă plastică, tomul 25, 1978.

[18] *Ibid.*, p. 106.

[19] *Ibid.*, p. 120.

[20] *Ibid.*, p. 119.

Aşadar, aplicînd cele spuse mai sus la poezia lui Ion Barbu, vom constata că *preliminariul mimetic* nu face decît să consolideze semnificaţia Isarlîkului ca „simbol (cel mai cuprinzător) al dorinţei de fixare geometrică a spiritualităţii" [21]. Ar mai fi de adăugat faptul că fenomenul studiat aici nu este specific doar artei lui Barbu ci — după remarca lui Robert Klein — artei contemporane în general, în măsura în care aceasta, abolind referentul printr-o dizlocare a concretului (a figurativului, în artele plastice), practică o fenomenologie care se ignoră [22].

În concluzie, acordînd poeziei autentice o anume transparenţă noetică şi postulînd înţelegerea actului poetic în sine ca purificare în spirit a lumii „naturale", Ion Barbu îşi dezvăluie afinităţi profunde cu modul fenomenologic de gîndire, sugerîndu-ne totodată un posibil, şi, se pare, fertil model de analiză pentru propria sa creaţie poetică.

[21] D. Teodorescu, *op. cit.*, p. 84.
[22] Cf. Robert Klein, *Forma şi inteligibilul*, vol. II, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.

ÎNSEMNĂRI DESPRE TEATRUL LUI LUCIAN BLAGA

VIVI GHEORGHIU

Tăcerea, tăcerea vecină cu uitarea nu s-a așternut peste teatrul lui Lucian Blaga. Se pare chiar că acum, la mai bine de o jumătate de veac de cînd au fost gîndite poemele dramatice, dense, grele de sensuri, găsesc ascultare. A fost nevoie de timp ca scena să le descopere adevăratele valențe și să le întoarcă spre meditație publicului.

S-a vorbit de expresionism, de personaje simbol în teatrul lui Blaga. Dar în cazul de față acesta vine din interior, este o urmare a structurii și formației lui. Tot ceea ce realizează poetul are o notă specifică, aparte, este adînc ancorat în spiritualitatea românească și de aceea greu de încadrat într-un curent.

Blaga preia motivele cu o mare libertate. Pe manuscrisul din 1921 al piesei *Zamolxe*, nota: „O lămurire pentru cetitor: istoria ne-a păstrat aproape numai numele acestui profet trac. Religia lui Zamolxe și anecdota în jurul căreia se țese acțiunea acestui mister nu sînt prin urmare decît o creație a autorului".

Și totuși, Mircea Eliade, pe baza unor texte din Herodot, Strabon sau Hippolit, aduce destule date despre acest profet și zeu. Imaginea este diferită de la un istoric la altul, uneori chiar contradictorie.

Acțiunea din *Zamolxe*, ca și cea din *Arca lui Noe*, se petrece într-un spațiu tipic românesc. Ținutul este deluros, cel din imediata apropiere a muntelui. Colinele sînt împînzite de livezi, dar mai ales de viță de vie încărcată de rod. Numele lui Dionysos nu apare nicăieri, dar se impune cu evidență printre vasele de lut pline cu must sau coșurile cu struguri „din cale-afară de mari". Zeul, despre care se spune că își are obîrșia în ținuturile Traciei, este sugerat de peisaj, ca și de exaltarea ciudată a oamenilor locului, capabili de trăiri excesive.

Despre Zamolxe nu știm nimic, el nu are biografie omenească, el e profetul. Ni se spune doar că a fost lovit cu pietre într-o livadă, atunci cînd propovăduia norodului o nouă credință.

Dacul Zamolxe apare într-un moment de criză, de slăbire a credinței poporului său în vechii zei, în viziunea lui Blaga aceiași cu ai bătrînei Elade, străini ca limbă și ca spirit, „mucegăiți de veșnicie". Preoții slujesc „viclene temple văduvite de credință", compensînd prin ritual ardoarea mulțimii. După Blaga, spiritului românesc îi e propriu un amestec de panteism și creștinism blînd, supus legilor naturii, aproape eretic, oricum departe de dogmă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 1, p. 79—91, București, 1981

Cu ușoare modificări, această credință apare și în spovedania Moș-neagului, ereticului din *Tulburarea apelor*, piesă a cărei acțiune se petrece în Transilvania secolului al XVI-lea. Această înfrățire dintre spiritual și organic, dintre viață, trăire și aspirație spre transcendent, Blaga o atribuie permanenței spiritului românesc.

Zamolxe își „vede" soarta care-l scoate din contemplare și-l duce spre acțiune. Ea îi apare-ntîi ca un moșneag care-și bea cupa cu cucută ca să-i împrăștie-îndoiala, apoi ca un tînăr încoronat cu spini care-i anunță clipa și, în sfîrșit, ca un ars pe rug care nu-l lasă să se oprească la jumătatea drumului. Zamolxe are putere să-și dărîme propria-i statuie, s-o prefacă în bucăți, în pietre cu care mulțimea, înfuriată de profanare, îl va omorî.

Dramatismul faptelor aduce în spectatorul modern acea stare particulară pe care o simțeau cei vechi la reprezentarea unei tragedii antice, catharsisul, purificarea prin milă și frică, prefigurare a morții tragice din final, pentru ca renașterea să se producă în alt mod, la alte dimensiuni. Replicile sînt dense, grele de sensuri. Blaga, mare poet, capabil să plasticizeze ideile cele mai abstracte, este în același timp de o extraordinară luciditate atunci cînd prezintă paradoxurile istoriei.

În opera literară, filosoful gîndește atît mitic cît și magic, are loc o concentrare a mijloacelor artistice în cadrul aceleiași opere, o contopire de procedee care face să apară împreună noțiuni pe care teoreticianul culturii a înțeles să le separe, să le precizeze sensul diferit. În *Zamolxe*, pe lîngă mitul principal asistăm la o explozie de alte mituri, care se completează pentru a contura o lume, o lume păgînă, sălbatică, stranie, plină de mister.

Dacii vedeau moartea ca pe o eliberare, o reîntoarcere pe un tărîm fericit, de aceea boceau la nașterea unui prunc, în schimb rîdeau în hohote cînd vreun flăcău, în joacă, pierea înțepat într-o suliță. (Izvoarele istorice, relativ tîrzii, vorbesc de moartea rituală a unui tînăr, — din patru în patru ani — trimis drept mesager la Zamolxe).

Blaga, cu mijloacele artei, încearcă o reconstituire a fondului etnic dac, preroman, fără de care poporul nostru nu poate fi înțeles în ceea ce are el specific, aparte. Coboară în straturile cele mai adînci ale spiritualității colective.

Meșterul Manole are ca punct de plecare un mit străvechi, acela al jertfei, al sacrificiului care stă la baza oricărei construcții durabile. Piatra și lemnul au nevoie de un „suflet" ca să se lege, să dăinuie în timp.

Încă de la popoarele iudaice se pomenește de obiceiul sîngeros al îngropării unui nou născut la temelia casei, gest care ar aduce prosperitate și noroc.

Mircea Eliade consideră că legenda ar putea fi o variantă a miturilor cosmogonice, „care explică creația prin moartea unui Uriaș primordial (tip Ymir, Puruṣa, P'an-Ku) : organele lui dau naștere feluritelor regiuni cosmice" [1].

Îngroparea unei ființe vii în zid se pare că s-a practicat și în Egipt, Roma antică, Africa, Polinezia, pînă și la clădirea marelui templu mexican

[1] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Gengis-Khan*, București, 1980, p. 187.

al lui Huitzilopochtli, dar numai în sud-estul Europei mitul s-a cristalizat în balade, în opere de artă.

La noi, motivul apare obsesiv în diverse zone folclorice ale țării și are mai multe variante. El se impune ca o permanență atît în literatura populară, cît și în cea cultă, pentru că mai toți marii scriitori au fost atrași, fie să-l interpreteze, fie să-l transfigureze în creații autonome.

G. Călinescu (ca și Caracostea dealtfel) îl consideră „mitul estetic național".

Aproape toți folcloriștii și cercetătorii care au comparat diversele balade bulgare, sîrbești, albaneze, grecești, maghiare sau aromâne, chiar dacă n-au căzut de acord asupra superiorității artistice a uneia sau alteia au constatat caracterul metafizic al celor românești.

Într-un studiu teoretic, Lucian Blaga făcea următoarea remarcă: „Într-un loc, jerfta umană trebuie să se facă pentru o cetate, în altul pentru un pod, în altul pentru un oraș, în altul pentru o cetățuie de apărare. Numai poporul românesc a crezut că jertfa ține cumpăna unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică" a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime" [2].

În balada populară, în toate variantele ei, importantă e creația, Mînăstirea Argeșului, nu artistul.

Odată opera înfăptuită, autorul ei poate să moară, chiar trebuie să moară, pentru a nu mai înfăptui niciodată ceva de o asemenea strălucire.

Dar, ca și în cazul *Luceafărului* eminescian, modelul folcloric este doar un punct de pornire spre altceva. Blaga transfigurează materialul potrivit propriei viziuni și structuri. Accentul se schimbă, piesa devine o dramă a creatorului, o tragedie a omului de artă care pentru a-și îndeplini chemarea jertfește conștient totul.

Sacrificiul nu este senin, Manole nu se supune orbește unui destin implacabil. În baladă, revine ca un laitmotiv caracterizarea: „Și Manole zece, / care mi-i întrece / stă inima-i rece".

În viziunea lui Blaga, Manole nu este rece. El e un om al Renașterii, chinuit de toate întrebările și de toate îndoielile referitoare la Dumnezeu și lume. Iubește viața pentru că Mira nu e numai soție, principiu feminin, deci cealaltă jumătate a întregului, ci e simbolul bucuriei lumii, a tot ceea ce este firesc și dă lumină existenței.

Manole este de o luciditate tragică. Timp de șapte ani încearcă să ridice biserica prin mijloace omenești, prin calcule și măsurători, refuză magia, albă ori neagră. O împotrivire cosmică îi zădărnicește însă intențiile. Din adîncurile pămîntului, puteri fără noimă gîlgîie fără încetare, „stihii frecate una de alta și pietre sfărîmate în fălci subpămîntene" [3] îi dărîmă zidurile și visul, biserica nu se mai înalță.

Meșterii lucrează zadarnic de șapte ani (Marele Anonim a făurit lumea în șapte zile), timp în care au avut loc șaptezeci și șapte de prăbușiri. Efortul uman ajunge la limita răbdării, a puterii de rezistență, trebuie să se întîmple ceva.

---

[2] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 177—178.

[3] Lucian Blaga, *Opere*, vol. 4, București, Ed. Minerva, 1977, p. 388.

Nici descîntecele, nici rugăciunile n-au folosit. „Femeile noastre au ieșit lîngă rîu la miezul nopții și au stins lumînări în apă pentru a dezlega blestemul, dacă e blestem" [4].

În satele din împrejurimi se petrec tot felul de lucruri ciudate, „copiii nu mai cresc și țîța femeilor nu mai dă lapte" [5]. Pentru a înfrînge împotrivirea strigoilor neliniștiți, „au dezgropat cimitirul și... au dat drumul sicrielor pe Argeș" [6].

Plutește o atmosferă sumbră, accentuată de amestecul dintre real și fantastic. Acest amestec între natural și supranatural, între faptele omenești de fiecare zi și cele aparținînd altei lumi dăinuie tot timpul.

Zidarilor, cînd se hotărăsc să săvîrșească păcatul cel mare, li se arată un semn, între ei cade o umbră, umbra bisericii care arată că fapta le-a fost primită.

Găman este un vizionar, el știe dinainte mersul întîmplărilor și căile sorții și le acceptă fără împotrivire. Deci fabulosul, fantasticul potențează tot timpul acțiunea.

Călugărul Bogumil e cel care îndeamnă la faptă: „Manole, fă-ți cruce largă și picură-ți pe inimă ceara aceasta topită: numai jertfa cea mare mai poate să ajute" [7].

El privește totul în perspectiva veșniciei, trupul e „rîia sufletului", hărăzit să piară, pe cînd creația va dăinui în veci.

Manole se opune cu mintea și simțirea: „A fost odată săpat în piatră: să nu ucizi. Și alt fulger de atunci n-a mai căzut să șteargă poruncile" [8].

Încearcă să se împotrivească și cerului și iadului, pentru că nu știe care din ele îi stă împotrivă. Starețul, pe care nu întîmplător îl cheamă Bogumil (bogomilismul la un moment dat a avut o largă răspîndire în sud-estul Europei, fapt care se reflectă în creațiile noastre folclorice legate de facerea lumii), îi picură îndoiala în suflet: „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare și nu știi cînd e unul și cînd e celălalt? Poate că unul slujește celuilalt. Eu, stareț credincios nu spun că este așa, dar ar putea să fie" [9].

Numai patima creației este mai puternică la Manole decît rațiunea. Pentru că se îndoiește, încalcă porunca religiei care îi cere să creadă fără să cerceteze.

În *Ființa istorică*, Blaga definea „omul luciferic, adică acel om care începe să trăiască în orizontul misterului și pentru revelare" [10].

Blestemul lucidității îl face să sfideze cerul cu întrebările lui: „Jertfa aceasta de neînchipuit — cine mi-o cere. Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, fiindcă e jertfă de sînge; din adîncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor" [11].

---

[4] *Idem*, p. 386.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*.
[7] *Idem*, p. 390.
[8] *Idem*, p. 387.
[9] *Idem*, p. 392.
[10] Lucian Blaga, *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, p. 222.
[11] Lucian Blaga, *Opere*, vol. 4, *ed. cit.*, p. 392.

Manole cedează numai atunci cînd nu mai are scăpare, cînd cercul se strînge și solia lui Vodă le spune că nu mai au de ales. Vodă nu mai așteaptă, ar rămîne de pomină în cronici. Pînă și horoscopul de la Curte îl condamnă: „ești în primejdie pentru neamul femeiesc... va trebui să fii isteț ca șerpii, dar blîndețea trebuie s-o lași porumbilor" [12].

La gîndul că vor sfîrși în batjocură, că nu vor înălța nimic, acum, cînd toată țara îi privește, Manole le cere jurămîntul. Va fi îngropată în zid prima care va veni: „Soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată".

În viziunea lui Blaga, femeia jertfită este de o extraordinară puritate și bună intenție. Ea nu e nici roaba îndatoririlor ei (în balade aduce mîncare), nici mamă care trebuie să-și alăpteze copilul.

Mira vine la zid pentru a împiedica o crimă. A auzit că vor să îngroape pe cineva și încearcă să scape pe bietul hoinar rătăcit sau ciobanul pribeag care ar fi putut nimeri prin aceste locuri lipsite de noroc. Ea e convinsă că totul e un joc. Printr-o zidire de formă ar înșela soarta, cărămizile n-ar mai cădea și cel care ar fi trebuit să moară ar fi cruțat.

Ființa ei e numai zîmbet, prezența — o lumină, feminitatea, tulburătoare.

Pînă în ultima clipă, femeia de la miazăzi nu crede, nu poate să creadă că cineva ar putea să fie atît de crud încît s-o îngroape de vie.

Manole o zidește ca în transă. Mai tîrziu, nici nu-și va mai aduce aminte, un timp. De-abia cînd nu mai este nimic de făcut, meșterul se revoltă, încearcă să spargă zidurile, să dărîme totul. Vaierul îi stăruie în urechi, nu-i dă pace.

Manole este o victimă a destinului său: „Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe? ... Că patima aceasta, coborîtă de aiurea în om e foc, ce mistuie și preajmă și purtător. Și e pedeapsă și blestem" [13].

Din punct de vedere al stăpînirii, el este o unealtă, mijlocul prin care se ajunge la o înfăptuire, comparat într-un loc cu măscăriciul Curții.

La Blaga, poetul face din *Meșterul Manole* o dramă a condiției omului de geniu: „Înfăptuirea bisericii cere tot, și te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie" [14].

În final, el nu este ucis de un domnitor orgolios. Manole își pune singur capăt zilelor. A dat tot ce se poate da. Este brusc îmbătrînit și secătuit, viața lui nu mai are nici un rost. Cineva spune în final: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi" [15].

Blaga renunță la mitul lui Icar tocmai pentru că intenția lui este alta.

Domnitorul nu mai este Negru-Vodă, el este Vodă, și trăiește într-un „timp mitic românesc". Este conștient de valoarea înfăptuirii și îl absolvă de vina de a fi ucis.

---

[12] *Idem*, p. 421.
[13] *Idem*, p. 495.
[14] *Idem*, p. 505.
[15] *Ibidem*.

„Pentru tine, în ziua aceea, arhanghelul nu va trebui să-nșele la cîntar, ci va pune pe tipsia din stînga a cîntarului toate păcatele tale, iar pe cel din dreapta biserica aceasta. Spre stînga, limba nu se va apleca" [16].

Se renunță la tot ce e epic, exterior tragicului personajelor. Contează doar esența miticului.

Locul de mănăstire e deja ales la ridicarea cortinei, iar în final zidarilor nu li se mai ridică schelele, obligîndu-i în acest fel să cadă, zdrobiți, la pămînt.

Singurul care moare e creatorul, Manole, care se aruncă de pe acoperiș, nu înainte însă de a se fi certat cu cerul, trăgînd nebun clopotul cel mare, nici de a fi îngenunchiat spre răsărit.

Rostul lui s-a sfîrșit. Nu are nevoie de judecata boierilor și călugărilor, are putere să se pedepsească singur.

Apare în *Meșterul Manole*, ca și în alte scrieri ale lui Blaga, dubla condiție a creației. Orice operă adevărată implică atît forțe divine cît și demonice. Nota faustică este evidentă.

Celelalte personaje nu fac decît să ajute la împlinirea unui destin. Cei nouă zidari au nume, îi cheamă Simion, Gheorghe, sau Petru, dar nu sînt individualizați. De cele mai multe ori sînt numiți cu cifre : primul, al patrulea, al cincilea. Manole e cel care le transmite focul creației, fără el ei nu înseamnă nimic : „Nu vom ști cum să ne mai găsim un loc în viață, vom rătăci din loc în loc".

Sînt oameni și sînt răi. Înainte ca Mira să apară lîngă zidurile care nu voiau să se înalțe, îl acuză pe meșter de a-i fi înșelat, se vor dezlegați de jurămînt, iar mai apoi îl silesc pe Manole să-și țină făgăduiala, îl strîng ca într-un cerc, pînă cînd tînăra femeie își descalță sandalele și acceptă să „se joace".

Găman este o apariție bizară, bătrîn ca timpul, aproape de forțele telurice. În haina lui de lînă, ca un cojoc, doarme „cu urechea pe sorbul pămîntului".

El este un vizionar, vede ce nu se vede și cunoaște dinainte ceea ce se va întîmpla, fără să poată schimba nimic din ceea ce soarta a hotărît. Pe Mira o numește „înger", pentru că el știe ce o așteaptă.

Tonul este cînd biblic, cînd păgîn.

Limbajul, de o mare forță, are o sonoritate de descîntec, de rugăciune și de blestem totodată.

Așa cum am mai spus, cifra șapte apare obsesiv. Meșterii clădesc de șapte ani. Zidurile se prăbușesc de șaptezeci și șapte de ori, iar mai apoi, pereții se înalță în șapte zile.

Meșterul Manole este o culme în teatrul lui Blaga și o capodoperă a literaturii.

Cu voia sau fără voia poetului, *Avram Iancu* este o dramă istorică, dar nu numai atît. Blaga a intenționat altceva decît o reflectare în imagini a unui moment cheie dintr-o cronică.

Avram Iancu este un erou național, cîntat în balade („Pe dealul Feleacului / Trec carăle Iancului"), devenit simbol al încercării disperate a românilor din Ardeal de a-și păstra coordonatele etnice.

---

[16] *Idem*, p. 497.

Iancu nu este un personaj, ci o personalitate, vie încă pînă astăzi în sufletele moților din Apuseni și tocmai de aceea greu de introdus în literatură.

Și Blaga, ca și Goga și alții, s-a făcut purtătorul de cuvînt al destinului unui neam, sortit veacuri în șir să-și apere ființa și limba, să viețuiască prin rezistență surdă sau împotrivire fățișă tuturor încercărilor de deznaționalizare forțată.

Blaga încearcă o demitizare și o esențializare, o viziune trans-istorică în același timp.

Umilințele i-au adus pe moți la capătul răbdării. Un mocan este arestat și lovit sub acuzația că ar fi instigat la răzmeriță : „A dat strigăt în țară, că ălui de omoară un grof i se iartă șaptezeci și șapte de păcate" [17].

Băiețul care asista la scenă simte că evenimentele se precipită : „c-am fost puși la muncă și mai grea, să măcinăm piatra zi și noapte. Tot aurul spălat ia drumul peste munte" [18].

Aroganța jandarmilor unguri este fără margini : „Nu știți vreo romîncă, fetelor. Uitai să vă-ntreb. Se caută o doică pentru purceii grofului Teleki" [19].

Poporul dorește un izbăvitor. Apariția lui Iancu este pregătită de o așteptare generală aproape mistică, ca aceea de dinaintea venirii Mîntuitorului sau a profeților. Oamenii vor să se întîmple o minune, sînt dispuși să creadă orice : „Toate păsările dorm / Numai una n-are somn / Cată să se facă om" [20].

Mai în glumă, mai în serios se închină acvilei și intrarea bruscă a lui Iancu în scenă nu mai miră pe nimeni :

„Ați fost mai mulți decît ei, pînă cînd mai răbdați?" Este comandantul firesc, neales de nimeni, dar recunoscut ca atare. Cutreieră munții cînd pe capul lui s-a pus un preț mare — „o mie de zloți" — și nu se teme să intre la Erji, într-o cîrciumă ungurească. Participă la Sibiu la o adunare a Comitetului Național Român care după nesfîrșite dezbateri hotărăște... trimiterea unei delegații la Viena. Bătrînii cărturari vor să îl asigure pe împărat „de toată credința, pe care nimic nu o va zgudui și nimeni nu o va clătina" [21].

În 1848, Europa este în fierbere și popoarele imperiului multinațional se mișcă și ele : „Ungurii s-au răsculat împotriva împăratului. Le cunoaștem scopurile, că ei nu se sfiesc să le strige în toate vînturile" [22]. Lupta are mai mult un caracter național decît social. Iancu simte că evenimentele cer altceva decît ascultare și supunere, că drepturile trebuie cucerite, că numai armele îi mai pot salva din cercul de forțe dezlănțuite în jur :

„Trăim în împărăția morții, domnilor — unde nu hotărăsc bunele cuvinți, pe care v-ați adunat să le lăudați, ci poruncile sîngelui care se apără!... — am văzut hambare arzînd, cocoși în flăcări pe crucea case-

---

[17] Lucian Blaga, *Opere*, vol. 5. *ed. cit.*, p. 109.
[18] *Idem*, p. 108.
[19] *Idem*, p. 111.
[20] *Idem*, p. 107.
[21] *Ibidem*, p. 134.
[22] *Ibidem*.

lor... sate întregi numai scrum... sau punem pumnul în pieptul furtunii, sau pierim" [23].

Comitetul îl consideră ambițios și „fără măsură", și-l exclude. Sosirea jandarmilor și arestarea tuturor membrilor, în afară de Iancu care plecase, îi dă acestuia dreptate și scena se termină printr-o adeziune colectivă: „Trăiască Iancu!"

Iancu obține un lanț de victorii: „De la Abrud la Aiud, de la Aiud la Turda, de la Turda la Cluj și mai departe".

Cu moții lui a împrăștiat „gărzile ungurești, care țineau sub teroare și foc Ardealul". Jandarmii care l-au urmărit sînt acum în mîinile lui, vinovați de-a fi împușcat fără judecată tot ce le-a ieșit în drum.

Locotenentul Schuler vine să-i mulțumească în numele trupelor imperiale și, pentru că răsculații unguri sînt învinși, le cere să depună armele:

„Întîia fază a pacificării e încheiată. Acum urmează a doua: dezarmarea moților" [24].

Iancu refuză, cu riscul de-a fi considerat rebel, el simte că lupta nu s-a sfîrșit și evenimentele îi dau dreptate.

În 1849 moții se apără cu încăpățînare, închiși în cetatea lor de piatră. Ungurii le întind o cursă și-l folosesc drept momeală pe Dragoș, român ajuns deputat la Pesta și prieten cu Kosut Laios. El vine cu promisiunea ca, pe durata tratativelor, focul să înceteze. Solia lui de pace este democrată, el încearcă să-l convingă pe Iancu de bunele intenții ale ungurilor: „Kosut e suflet mare. Vă dă cuvîntul că, odată pacea statornicită, veți fi întru toate deopotrivă cu toți cetățenii" [25].

Întîlnirea nu este numai între două personaje, ci și între două soluții posibile.

Iancu îi permite să vorbească norodului la Cîmpeni, poporului care nu vrea să-și părăsească limba, chiar dacă „Dumnezeu a încurcat limbile în Babilon — ca pedeapsă și blestem pentru trufia omenească!" [26]

Hotărîrea lui Iancu e îndrăzneață: „I-am dat prilejul să se pătrunză de credința moților și moților prilejul să vază un popîndău denaturat. A fost cu cîștig și de o parte și de alta!" [27]

Rezistența mocanilor este instinctivă și generală. Ei nu se lasă convinși de discursuri. Oratoria lui Dragoș îi umple de scîrbă și faptele le dau dreptate.

În vremea asta, „Hatvani a cuprins Abrudul" și solia a fost doar o cursă, un truc. La sunetul de alarmă al tulnicelor de pe vîrfuri, Dragoș este ucis de mulțime și moții continuă lupta, cu mari sacrificii. În jurul lui Iancu sînt numai morți. „Nu noi am dorit să cadă la pămînt făptura omului, nici să muște muntele de durere! / Nu noi am dorit să plutească morții pe rîuri! Nu noi am dorit!" [28]

Odată cu sfîrșitul luptelor, istoria și-a spus cuvîntul și de acum începe tragedia eroului.

---

[23] *Idem*, p. 140.
[24] *Idem*, p. 153.
[25] *Idem*, p. 167.
[26] *Idem*, p. 178.
[27] *Idem*, p. 180.
[28] *Idem*, p. 198.

Amintirea lui Iancu, păstrată în conștiințe, rătăcitor prin munți și nebun, l-a zguduit pe Blaga. Pacea s-a încheiat de trei ani și situația românilor nu s-a schimbat. Dragoș avea dreptate. Franz Iozef nu și-a ținut făgăduiala față de Iancu, așa cum nici Iosif al II-lea nu și-a ținut-o față de Horea. S-au folosit de români într-un moment de criză a imperiului și i-au uitat apoi : „Împăratul vrea să fie lăsat în pace, și fără să clipească măcar ne-a aruncat, oase de ros, vrăjmașilor lui de ieri" [29].

Nici cînd văd, moții nu vor să recunoască că au fost simplii pioni pe tabla de șah, victime ale unei politici imperiale. Nu este numai un eșec, este o dramă. Pentru că românii au crezut în împăratul luminat și l-au apărat cu sîngele. Pentru ei toate relele veneau de la nemeșii unguri, lacomi și aroganți, nu de la „Împărăție". Se prăbușește o credință, un ideal, lumea nu mai are punct de sprijin : „În ce lume strîmbă, scrîntită și scîlciată trăim dacă împăratul înșeală?" [30]

Iancu nu e un simplu conducător, el s-a contopit, trup și suflet, cu poporul său și eșecul cauzei înseamnă pentru erou prăbușirea lumii. Existența nu mai are nici rost, nici valoare, viața și-a închis porțile, nu-i mai rămîne decît să reintre în cosmos, să rătăcească prin pădure pînă cînd se face pasăre.

Asta nu înainte de a fi încercat totul. Își convinge tatăl să vîndă singurul avut, casa părintească, într-o lume în care vagabondajul, lipsa unui adăpost înseamnă o rușine. Face asta pentru a-l aduce sus, în munți, pe împăratul în vizită prin Transilvania, ca să vadă cu ochii lui sărăcia cetății de piatră, pentru că Iancu mai are candoarea să creadă că din necunoaștere a realităților, făgăduielile date n-au fost ținute. Refuză decorația care i se acordă nu pentru că i s-a părut prea mică, nici măcar nu și-a dat seama de asta, ci pentru că aștepta altceva în urma luptelor : „...săraci noi n-am rîvnit la belșugul celuilalt. Flămînzi, noi n-am rîvnit la pîinea aproapelui. Noi ne apărăm numai ograda și sufletul și graiul și oasele și vecernia și utrenia și pe muma pămîntului" [31].

Refuzul audienței se soldează cu „o catastrofă nevăzută, cu o catastrofă care are loc în sufletul meu".

Înainte cu o zi nu s-a prezentat de față cu alți o sută la „audiență", între atîția n-avea cum să spună ce avea de spus, iar acum, se lovea de ierarhie și protocol, ca de un zid. Încercînd să-l treacă, își dă seama că nu mai are nimic de așteptat, că toate au fost vorbe și așa vor rămîne, iar el, el este „un om cu sufletul ucis de făgăduieli prea înalte și neîmplinite" [32]. „Iancu cel adevărat a jertfit totul", ceea ce rămîne în urma acestei experiențe este doar umbra lui. Eroul este o făclie care arde în temelii. Este una din acele apariții de excepție care se ivesc în momente cruciale, dotate cu o energie particulară. Dezinteresul, puterea de sacrificiu, forța cu care îi vrăjea pe cei din jur îi veneau de departe : „Din părinți și moși — ne-am mistuit cu toții pentru altceva, după nu știu ce îndemn înscris în făpturile noastre, c-am trăit numai cu picioarele pe pămînt, dar cu capul ridicat spre tărie și cu ochii în altă zare" [33].

---

[29] *Idem*, p. 200.
[30] *Ibidem*.
[31] *Idem*, p. 198.
[32] *Idem*, p. 211.
[33] *Idem*, p. 202.

Omul de acțiune capabil să lupte săptămîni și luni în condiții de oboseală extremă este dublat de un visător, cîntăreț din fluier și vizionar.

Iancu este o victimă a ideii de absolut : „Pe tine nu te vindecă nici o dezamăgire ! Pe tine nu te vindecă nimic". El nu se adaptează noilor situații, compromisurile, omenești, nu-l ating. El a crezut. Nu moare violent, cu oasele zdrobite ca Horea, ci se stinge lent, rătăcitor și deznădăjduit.

La mai puțin de douăzeci și cinci de ani respinge mitul. La întrebarea lui Ilie, dacă e drept că s-a născut din vultur, nu pregetă să răspundă : „eu sunt din Vidra de Sus și am avut mamă, mamă cu meserie de mamă... Tata trăiește încă" [34].

Așa cum s-a mai spus, Blaga nu vrea să dea eroului alte dimensiuni decît cele pe care le-a avut. Avram Iancu nu poate fi comparat nici cu Mihai Viteazul, nici cu un alt domn al românilor, el face notă aparte în istoria noastră și în teatrul lui Blaga de asemenea.

Este și o demitizare și o esențializare a personajului. La remarca lui Gratze, „Încă n-ai împlinit douăzeci și cinci de ani, domnule prefect, și ai intrat în legendă. Alții se căznesc optzeci de ani și nu intră nici măcar în istorie", Iancu răspunde : „Legendele sînt morminte. Eu nu sunt încă la capătul drumului. Unde prind o legendă, o calc și o deschid ca un mormînt, să iasă din el căpitanul cel viu..." [35]

Blaga nu este șovin, este numai patriot, trup și suflet cu ai săi. Erji, crîșmărița unguroaică, nu pregetă să-l facă pe Iancu scăpat din calea jandarmilor, nici să-l anunțe la Cîmpeni că ungurii au trădat armistițiul și Hatvani a cuprins Abrudul. Întîlnirea din final, după zece ani este simbolică, cum simbolică este și apariția babei înarmate din actul întîi. Bătrîna este o întrupare a Mumei pădurii, muma românilor, „paznica lemnului, sfînta ciuberelor, norocul moților" [36].

Sfîrșitul tragic al eroului este atenuat numai de vorbele profetice ale Popei Păcală : „Las fiule, că împărăția care ne-a înșelat se va dărîma ca Babilonul ! În locul ei s-ar ridica aici împărăția noastră — o minune, numai lumină și numai a noastră !" [37]

Anton Pann este ultima dramă a lui Blaga.

Din păcate, poetul n-a intuit esența personajului său, n-a reușit să surprindă balcanismul lui Pann, acea sevă pe care Ion Barbu a reluat-o altfel în Isarlîkul său.

Anton Pann înseamnă o figură aparte în literatura română : „are meșteșugul inefabil al măscăriei fine, al mirosurilor lingvistice tari" [38], cum spunea Călinescu.

Cunoscător al mai multor limbi, printre care și turca și rusa, nu numai cîntăreț de strană dar și specialist în muzichie, proprietar de tipografie și autor al multor cărți bisericești și laice, pe care le-a răspîndit el însuși, împreună cu nevasta sa Catinca, în Muntenia și Moldova, în special prin mînăstiri, Anton Pann a reprezentat un moment în cultura noastră.

---

[34] *Idem*, p. 151.
[35] *Iddem*, p. 152.
[36] *Idem*, p. 192.
[37] *Idem*, p. 226.
[38] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Fundații, ..., 1941, p. 213.

Omul real se pare că a fost fascinant, a stat el însuşi, nu numai opera sa, între Orient şi Occident (pe una din neveste a furat-o dintr-un schit). Gîndul îl plasează fără voie : „La vreo Dunăre turcească / Pe şes veşted de tutun / La mijloc de Rău şi Bun..." [39]

În cărţile lui, folclorul ţărănesc, frust, suculent este amestecat cu motivele de circulaţie universală, preluate din cărţile populare sau uneori chiar din originalul cult, într-un tot organic.

G. Călinescu spunea că „*Povestea vorbei* este o comedie a cuvintelor pure şi, în acelaşi timp, o comedie umană integrală, făcută din observaţii impersonale, stereotipe, cunoscute dinainte, surprinzătoare în totala lor lipsă de inedit, în rigiditatea lor chinezească persiflatoare, de înţelepciune milenară" [40].

Blaga n-a ţinut cont nici de esenţa personajului, nici de biografia lui, Anton Pann e doar un „pretext".

Din nou poetul alege datele potrivit propriei structuri şi face din piesă o dramă a creatorului dintotdeauna, ars de un demon interior, inadaptabil, chinuit. Blaga e prea pur, prea spiritualizat ca să ne convingă de dubla ipostază a personajului, vitalitatea debordantă care îl împinge spre mahalale şi spre pahar pe de o parte şi aspiraţia spre altceva, în cazul lui Pann nu sub forma pură, ci în acel amestec oriental de înţelepciune şi joc de tragedie care se stinge în rîs şi se materializează într-un proverb.

Acţiunea dramei începe într-o cîrciumă „La povestea vorbei". din Şcheii Braşovului, unde Anton Pann chefuieşte cu Cocorandu, Bidu şi Spuderca, strecurîndu-i Nuşcăi, tînăra crîşmăriţă, la ureche glume fără perdea.

Cîntăreţul de strană de la „Sfîntul Nicolae" scrie în taină versuri de amor pentru toţi suspinătorii oraşului, stihuri comercializate de Coana Safta, o grecoaică bătrînă care-l plăteşte cu mare zgîrcenie.

Pann îşi iubeşte romantic soţia, Ioana, şi fetiţa, şi caută să le ferească de orice contact impur : „ca un vis aş vrea să treci prin lumea asta ... Lumină, numai lumină" [41].

În ce-l priveşte însă, contactul cu viaţa este vital. „Pentru un poet nu există societate nepotrivită ! Putem noi oare, noi — neadormiţii, chinuiţii, nerăsplătiţii luminii — să ne scutim de atingerile acestea cu tărîmurile cari ne strică pînă-n măduvă ? / Nici un cîntec şi nici o înţelepciune n-ar ieşi din strunele noastre dacă am ocoli atingerile !" [42].

Mai departe, Blaga imaginează situaţii care ar putea fi atribuite teatrului romantic.

Curtenitor în vorbe după moda orientală, Pann este împuşcat într-o noapte de tînărul gelos Napoleon Furnică.

Grav rănit, îşi găseşte casa goală, pustie, pentru că Ioana şi fetiţa îl părăsiseră.

Încercînd să-şi publice stihurile, este înşelat de editor, scos dator şi hărţuit de Ciurcu, proprietarul tipografiei, iar la urmă, ameninţat cu judecata.

---

[39] I. Barbu, *Poezii* , Bucureşti, Albatros, 1970, p. 217.
[40] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 214.
[41] L. Blaga, *Opere*, vol. 5, *ed. cit.*, p. 391.
[42] *Idem*, p. 392.

Protopopul Nicolae îl anunță că și-a pierdut și slujba la epitropie. Versurile în cinstea haiducului Groza îi aduc bănuieli din toate părțile.

Piesa e plină de travestiuri, măști și lovituri de teatru. Pînă la urmă, Pann se lămurește că Groza nu era altul decît ursarul de la cîrciumă, paznicul de noapte din Cetate și poștașul Pantu, omul pașnic care îi aducea răvașele în fiecare zi.

Deznădăjduit, bolnav de moarte, vrea să participe la un ultim bal mascat, unde speră s-o întîlnească pe Catinca Stinghe, căsătorită între timp cu Furnică, pentru care a scris *Cîntecul mut*. Printre lume, o întîlnește pe Nușca, căreia-i destănuie ... marea lui dragoste, chinul pentru Ioana care acum era departe : „Știi cum o simt ? Ca un gol fără leac — un șuier de vînt !" [43].

Pe ea o vede și în frumoasa necunoscută care — altă lovitură de teatru — nu era Catinca, ci soția lui, adusă de peste munți de haiducul Groza.

Moare în brațele ei, înainte de a face ultimul joc, așteptat de Spuderca, Bidu și Cocoran.

Brașovul, orașul de care Blaga era legat cu atîtea fire, încă din anii de studiu, nu reușește să se închege în piesă nici ca atmosferă, nici în colorit. Lui Anton Pann i se atribuie destinul poetului romantic, mort de tînăr : „în străfunduri n-am cunoscut decît suferința ... Gluma și rîsul meu au scînteiat cîte-o clipă peste un adînc de tristețe ... S-a întîmplat nu arar, să-ncerc o aventură sau alta, stăpînit am fost totdeauna numai de suferința iubirii unice care-mi devenea de neîndurat ..." [44].

Ca poet se simte chemat, ales, „se pare c-am fost născut" și înțelege să meargă pînă la capăt : „Inima mea e arsă". E melancolic pînă și în cîrciumă. „Face un efort să iasă din sine" la chemarea tovarășilor de beție.

Piesa nu reușește să surprindă izul oriental al unei lumi, acel amestec care este împărăția lui Nastratin Hogea, cu toate că personajul, Anton Pann, spune la un moment dat : „și are să fie *Povestea vorbei* o carte în care înțelepciunea se toarce singură ... Și vor suna vorbele precum galbenii zarafilor, cari stau cu șetrele în șir, schimbînd florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane. Și *Povestea vorbei* va fi hotarul dintre Apus și Răsărit !" [45]

★

Încercînd o privire de ansamblu asupra dramaturgiei ni se dezvăluie că în retortele de alchimist ale lui Blaga s-au amestecat folclorul, culeș de Pamfile sau luat de aiurea, cu mitul, păstrat de istorie sau creat de poet și filozofia, în scopul revelării printr-un alt mod de cunoaștere, specific artei, cunoașterea prin imagini.

La Blaga motivele se întrepătrund atît de intim (mitul apare mai peste tot) încît dramele nu se lasă împărțite fără rezerve în istorice, mitice ori de actualitate. Am putea doar spune că *Avram Iancu* este preponderent istorică sau *Cruciada copiilor* are ca punct de plecare un posibil fapt istoric.

---

[43] *Idem*, p. 464.
[44] *Ibidem*, p. 476—477.
[45] *Idem*, p. 392—393.

Viziunea poetului își pune amprenta pe tot ce iese de sub pana sa. Renunțînd deci la clasificări, am luat piesele în ordine cronologică : *Zamolxe*, 1921, *Meșteru Manole*, 1927, *Avram Iancu*, 1934, și *Anton Pann*, 1945.

Teatrul lui Blaga este o dezbatere de idei, realizată prin personaje care întrupează diverse moduri de existență posibile. Simbolurile țin loc de biografii și metaforele înlocuiesc de multe ori detalii de viață. Atmosfera este creată prin personajele care apar, dar mai ales prin cele care nu apar, aduse în scenă prin replică, sugerate.

Așa cum s-a mai spus la începutul studiului, poetul încearcă să prindă esența spiritualității românești, ceea ce apare ca specific pentru colectivitatea noastră etnică, pornind de la premizele străvechi „traco-geto-dace", cum le-a numit Iorga.

Blaga este însă și un mag, la al cărui semn văzutele și nevăzutele se amestecă, dezvăluind, pentru noi, ceva din lumina și taina acestei lumi.

REVISTA „CAPRICORN" CONDUSĂ DE G. CĂLINESCU

PETRE D. ANGHEL

Prima publicație condusă de G. Călinescu, „Capricorn" — revistă lunară de critică și literatură — a apărut la București în noiembrie 1930 și a avut o existență efemeră, doar două numere : noiembrie și decembrie 1930. Pînă la această dată, G. Călinescu colaborase la majoritatea ziarelor și revistelor importante ale vremii : „Roma, „Universul literar", „Sburătorul", „Viața literară", „Gîndirea, „Vremea" ; redactase mai multe numere ale revistei „Roma", inițiase și condusese împreună cu Gh. Nichita revista „Sinteza", 1927. Ucenicise îndeajuns în cîmpul publicisticii încît să-și permită realizarea unei mai vechi dorințe : editarea și conducerea personală a unei reviste. Nevoia unei reviste proprii pentru un critic, unde să-și manifeste permanent magistratura critică fusese clar exprimată în „Vremea" [1] : „Primesc adesea manuscrise de începători, fie pentru a le citi și a-mi da puțina mea părere, fie pentru a le publica într-o mereu iminentă revistă ce un critic de profesie ar trebui să poată să aibă". Într-o astfel de revistă, e de părere criticul, „o pagină ... consacrată comentariilor și publicității, cu titlul de experiență a producțiilor ar avea o înaltă utilitate. Ar fi o cultivare lentă, cu înlăturarea febrei, a talentelor ..." În acest context „a și deschis mental o rubrică numită « Experiențe », pe care năzuiesc s-o dau publicității într-o oarecare revistă călăuzită de spirit critic". Însemnările prevesteau viitoarea revistă ce-l preocupa și al cărei profil, parțial, îl și schițase. După cîteva săptămîni, tot în „Vremea" (19 iunie) este anunțată apariția în toamnă a revistei „Capricorn". Anunțul schițează în detalii profilul și programul viitoarei reviste de critică și istorie literară, ce-și propunea „ridicarea prestigiului criticii literare" și formarea unei echipe de cronicari permanenți. Ca urmare, o pagină va fi consacrată cercetărilor de istorie literară, alta va fi ocupată de critică și critica criticii. Celelalte pagini vor cuprinde : articole de estetică, studii despre istoria curentelor literare, însemnări despre cercurile literare (urma să apară evocarea *Vieții noi* de M. Cruceanu), autobiografii ale scriitorilor, rubrici de „critică estetică", dar și de „critică tehnică", aplicată, constînd în analiza unei opere literare pentru a evidenția „procesul dintre intenție și act". O rubrică permanentă, intitulată „Experiențe", urma să reproducă fragmente din operele începătorilor, „pentru a le înlesni debutul". Ceea ce surprinde în urma parcurgerii acestei schițe de pro-

[1] *Critica visului*, „Vremea", III, 111, p. 4.

gram este profunda seriozitate și adînca maturitate cu care este gîndită structura viitoarei reviste. Munca pentru editareea revistei îi absoarbe toate preocupările. Întîrzie colaborările la celelalte reviste. „Azi scriu articolul pentru revista mea", îi scrie lui Camil Baltazar, motivînd întîrzierea articolului pentru „Vremea" [2]. G. Călinescu pregătea din timp publicitatea revistei. O confirmă paginile „Vremii". În preajma apariției, intenționa să-i anunțe sumarul și se adresează din nou lui Baltazar: „Îți dau sumarul, cu rugămintea de a-l pune în Vremea" [3]. Sumarul n-a apărut. Probabil n-a mai fost trimis. Conducătorul „Vremii" l-ar fi reprodus imediat, era doar unul dintre colaboratorii de frunte, trecut în sumar imediat după director. Tot la rugămintea lui Călinescu, și în același scop, Perpessicius va reproduce sumarul primului număr în „Cuvîntul", 7, nr. 1994, 8 noiembrie 1930 [4].

Revista, elegantă, de formatul unui caiet mare, cuprinzînd șaisprezece pagini numerotate în continuare (1—32), era ilustrată cu vignete sobre și discrete, scoase de director din cărțile evului mediu, pe care le folosise și în „Sinteza" și le va relua mai tîrziu în „Jurnalul literar". Programul revistei, reprodus într-o coloană pe ultima pagină sub titlul *Redacționale*, în vecinătatea sumarului și a casetei redacțional-administrative, este mult mai redus în idei și proiecte, aproape de nerecunoscut, față de „schița" de program publicată mai înainte în „Vremea". În *Redacționale* sînt trasate, în mare, liniile directoare ale revistei. Pe lîngă articolele pe care redacția le solicită după un plan prestabilit, „principiul acestei reviste este libertatea. Colaboratorii pot exprima orice idei, chiar în discordanță cu vederile redactorului și ale celorlalți colaboratori și să judece în toată sinceritatea persoanele, dacă în articole de documentare sînt călăuziți de adevăr, iar în cele de opinii de simțul decenței". Cei ce se credeau nedreptățiți erau invitați să trimită răspunsuri documentate, academice, „întrucît restabilesc în chip efectiv adevărul". Față de tineri, revista va fi înțelegătoare, avînd coloanele larg deschise acestora, dar „va evita publicarea inutilă a încercărilor. În coloana *Prezentări*, se vor publica fragmente din producția începătorilor, o singură dată, sau se vor face aprecieri asupra unei activități mai largi, inedite. Cînd se va înfățișa ceva excepțional se va face un supliment literar". Finalul consemnează expres: „În fiecare număr vom publica cîte o autobiografie. Inovația, care ne aparține are surprizele ei". Și, cu o satisfacție deplină, directorul exemplifică. „Astfel d-l Camil Baltazar, cunoscut aproape numai ca poet, se revelă ca un prozator de o magistrală ținută a condeiului".

Sumarul celor două numere nu are nici el bogăția promisă. Este de presupus că directorul n-a putut să-și formeze, așa de repede, echipa de critici și istorici literari necesară îndeplinirii proiectului anunțat. Directorul însuși, nefiind încă un nume, personalitățile de prestigiu nu și-au oferit imediat colaborările, deși au fost solicitate. Sumarul este dominat de articolele semnate de G. Călinescu. Celelalte, majoritatea nesemnificative și fără ecou, n-au fost înregistrate de istoria literară. Articolul de

---

[2] G. Călinescu — *Scrisori și documente*, Ed. Minerva, București, 1979, p. 43.

[3] Ibidem. p. 43.

[4] Nicolae Scurtu, *O scrisoare inedită a lui G. Călinescu*, „Revista noastră", VIII, 64—65—66 (serie nouă), oct. dec. 1979, p. 1041.

rezistență al revistei este *De disparitione angelorum*, publicat în numerele 1 și 2 ale revistei. Într-un mai vechi articol, *De apartione angelorum*, publicat cu doi ani în urmă în „Gîndirea", decembrie, 1928, G. Călinescu încerca, vag, fără să coaguleze niște idei ferme, să se apropie de direcția gîndiristă în mrejele căreia era atras pentru un moment. Fascinant stilistic, scris cu o neîntrecută virtuozitate eseistică, într-un stil de o acută beție verbală și imagistică, cu spectaculoase imagini onirice, amalgamînd idei și tendințe filozofice diverse, eseul nu se susține ideatic, adeziunea nefiind convingătoare. Datorită uriașei infuzii de lirism, o mare parte din eseu va fi reprodusă în paginile romanului *Cartea nunții*. Neconcludente sînt și celelalte articole de atmosferă și ambianță gîndiristă. Argumentele aduse în apărarea direcției revistei nu au vigoarea necesară impunerii definitive a unei concepții. Că atracția nu fusese durabilă se observă prin repedea și irevocabila desprindere de gîndirism, începută cu cîteva luni în urmă prin articolul *Literatura ortodoxistă*, publicat în „Vremea", în care se observă neîncrederea autorului față de literatura ortodoxistă. O analiză temeinică va face în remarcabilul eseu, net antigîndirist, așezat în fruntea propriei reviste, „Capricorn" : *De disparitione angelorum*.

Arborescența producției generate de ideologia ortodoxă îl duce la constatarea că direcția poate să prindă rădăcini, să înfrunzească, și ca atare „securea cu care se poate încerca trăinicia pădurii mistice este punctul de vedere estetic". În literatură, „plasatorul de căpetenie al îngerilor" este V. Voiculescu, care „a avut ideea genială ca printr-o schimbare de nume să prefacă pămîntul în paradis. Intrînd în calitate de medic în odaia unei bolnave, V. Voiculescu este întîmpinat numai de făpturi celeste". Exemplificările, copioase, sînt de un sarcasm hohotitor. „Așadar — observă ironic G. Călinescu — cu vremea îngerii au umplut cu întrariparea lor întreaga viață civilă, și nu e de mirare ca într-o zi năvala lor să fie integrală. Vom găsi atunci alături de noi, trăgînd velința patului, un înger culcat cu capul în umerii aripilor imense ; în grădină îngerii vor stropi florile, tramvaiele vor fi conduse în filfîit de o mie de aripi duble de îngeri și întinzînd flacăra a două săbii în umbra albă a aripilor vor opri, ca în desenele lui Demian, circulația bulevardelor frecventate de îngeri. Această suprapopulație angelică a început să neliniștească chiar pe d. N. Crainic, care, speriat de consumația prea mare de crini și vin euharistic s-a pus să-i împuște haiducește. „Vremea e cruntă, tineri poeți / Vinul venin, crinii scaieți / Sufletu-n piatră stratificat / Îngerul slavei cade-mpușcat". Cu divinitatea, gîndiriștii au raporturi strînse, amicale. Pe unul dintre ei Dumnezeu „îl ține de umeri, cu intimitate, fără ca de altfel, esteticește vorbind, să-i fi pus mîna în cap". Tonul ironic, persiflator, continuă și în comentariile referitoare la proza găzduită în paginile „Gîndirii" „care aduce un element nou excepțional : « minunea »". Ion din *Lacul negru* de Stelian Mateescu, protejat de forțe nevăzute, scapă neatins de niște urși. „Minunea era — așadar — împlinită. Minunea era împlinită, împlinită, împlinită"... Pelerinul din cartea lui Sandu Tudor e ocrotit, la tot pasul, în călătoria spre Muntele sfînt, de minunile, semnele, „coincidențele" care „se țin lanț". Întîlnirea cu omul trebuincios la nevoie „pentru mine sînt semne", este convins autorul. Dar „cea mai recentă minune, constată ironic criticul, este convertirea d-lui Mihail Dragomirescu. Omul

la care d-l Nichifor Crainic mergea ca la circ, Mihalache Blagomirescu, boul (sic), subiectul gras a fost îngenunchiat la altarul *Gîndirii*. Semne mari care nu se pot pricepe *fără de numa prin lucrarea unei tainice minuni.* Împuşcaţi de d. Crainic şi speriaţi de prezenţa jovială a neofitului, îngerii se vor împrăştia, migrînd odată cu păsările de toamnă, lăsînd lanurile, plugul şi spitalul şi întorcîndu-se în crepusculul chiliilor, în splendoarea cerurilor deschise".

În partea a doua a eseului, publicată în nr. 2 al revistei, criticul supune unui examen critic necruţător direcţia ideologică şi estetică a „Gîndirii". Eliminînd pe mulţi dintre colaboratorii revistei, creatori veritabili, „consolidaţi", care onorează literatura română, dar a căror activitate artistică „nu trădează nici o consimţire la ultima ideologie a grupului", G. Călinescu se ocupă de reprezentanţii ideologici ai grupării. Sub ghilotina criticului cad, rînd pe rînd, prinşi în formulări drastice, zeflemitoare : Nichifor Crainic, directorul revistei, „Total lipsit de puterea abstracţiei, incapabil să iasă din formule goale ca *spiritualism*, ortodoxism, *viaţă întru Duh*, fără tact şi seninătate (...) polemist de o îngustime de vederi explicabilă, de o trivialitate rară şi directă în care expresiile *imbecil* şi *tîmpit* nu sînt cele mai tari", Al. Bădăuţă, secretar de redacţie, „persoană (...) sinistră ca scrib", a cărui producţie artistică ar refuza-o şi „cea din urmă revistă şcolară", Vasile Băncilă, şi aşa-zişii eseişti Sorin Pavel şi P. Marcu-Balş, ale căror eseuri erau, pentru G. Călinescu, la vremea aceea, un gen regretabil prin care „tinerii eseişti căutau să sperie generaţiile bătrîne cu vasta lor cultură de gazete şi lexicon", iar Sorin Pavel înspăimînta pe cititor prin articole în care stăteau alăturate de-a valma, în cîteva pagini, zeci de nume proprii „adunate din toate capetele culturii" : Sarcasmul cel mai virulent cade asupra criticului de la „Gîndirea", Const. D. Ionescu, adulator fără rezerve al directorului, în care N. Crainic şi-a găsit „o oglindă strîmbă care să-l îndrepte". În contextul activităţii publicistice de pînă acum a criticului, eseul *De disparitione angelorum* reprezintă, prin calităţile artistice indiscutabile, ca şi prin fermitatea şi verva polemică a ideilor, o primă, evidentă performanţă. Textul călinescian începe să hipnotizeze pe cititor. Criticul elaborează durabil şi opiniile asupra grupării rămîn definitive. După un deceniu, prima parte a eseului va fi încorporată, cu retuşările stilistice de rigoare, în finalul capitolului *Ortodoxismul*, paragrafele despre „Gîndirea", din marea sa istorie a literaturii române.

Numărul 2 al revistei se deschide cu o pagină omagială închinată lui „E. Lovinescu / cincizeci de ani de viaţă / treizeci de ani de activitate literară / douăzeci şi şapte volume de critică / Cîteva rînduri omagiale". Tableta omagială, o coloană în centrul paginii, încadrată de portretul criticului şi fotografia clădirii unde îşi avea sediul *Cercul „Sburătorul"*, scrisă de G. Călinescu, articulează judecăţi de-a dreptul superlative, memorabile : „E pentru întîia oară cînd în literatura română apare o putere de muncă şi invenţie artistică de aşa proporţii, unite cu o pasiune literară şi o dezinteresare de viaţă practică de neînchipuit. Ideolog, critic şi şef de cenaclu, d. Lovinescu a creat un sistem ce se poate discuta, dar nu se poate tăgădui. (...) Ajutat de un talent literar pînă acum refuzat oricărui alt critic, D. Lovinescu stăpîneşte într-aşa chip arena criticei, încît se poate spune că are duşmani, nu şi adversari. Şi cum T. Maiorescu

a avut o acțiune critică aproape exclusiv culturală, d. E. Lovinescu rămîne cel mai mare critic, dacă nu unicul,pe care, pînă în prezent, l-a avut literatura română". De notat că în „Sinteza I, nr. 2, 1927, „Gândirea", VII, nr. 12, 1927 și „Viața literară", nr. 117, 1929, G. Călinescu comentînd articole sau cărți semnate de E. Lovinescu, formulase unele rezerve față de sistemul ideologic și estetic al criticului, rezerve ce se vor menține tot timpul, cel puțin față de sincronism și de alte cîteva noțiuni din estetica lovinesciană. Itinerariul receptării și atitudinii lui G. Călinescu față de opera lui E. Lovinescu se poate urmări, în toate meandrele și metamorfozele sale, în afara recenziilor și articolelor ocazionale, în serialele *Masca apoloniană a lui E. Lovinescu* din „Vremea", III, nr. 152, 153, 162, 164, 166, 167 (7 dec. 1930 — 12 feb. 1931) și *E. Lovinescu* din „Viața românească", XXIX, nr. 7, 8, 9, 10, 1937, studii întinse, documentate, cele mai importante ce s-au scris despre Lovinescu. Cel mai entuziast, mai luminos, rămîne însă cel omagial din „Capricorn".

Rubrica *Bibliografie critică*, ce își propunea să consemneze producția literară curentă este susținută de G. Călinescu. În nr. 1, G. Călinescu va prezenta, pe două coloane, o singură carte, *Ion Călugăru, Abecedar de povestiri populare*, București, Ed. Unu, 1930. În nr. 2, pe același spațiu va prezenta : *Memorii* de E. Lovinescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu și editarea *postumelor* lui *Urmuz*. Nefiind o cronică literară propriu-zisă, ci mai mult o semnalare a cărților, de proporția așa-ziselor „note", comentariul va fi succint, direct, cu aprecieri repezi, impresioniste, în formulări plastice, rezumative : „Structura povestirilor d-lui Călugăru e socială și rămîne în picioare și după ce am zgîriat zugrăveala friabilă cu poleieli", „... Ne aflăm, astfel în fața unei opere solide, durabile după părerea mea, care e un fel de roman scris la persoana întîi, subiectiv și obiectiv totodată. O apropiere de Saint-Simon nu mi se pare nepotrivită. Ca și acela, d. Lovinescu izbutește să scoată efecte de lumină remarcabile umbrind instinctiv adevărul cu personalitatea sa", *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* „este scrisă cu o repeziciune și o îndemînare admirabile, e plină de finețe și de sugestii și e cea dintîi dovadă de izbîndă a tehnicii scrisului".

Rubrica de *Curiozități* de pe penultima pagină a revistei ce prevestește *Indiscreții și anecdote* din „Jurnalul literar", e susținută tot de director, semnată „Capricorn", în nr. 1, și nesemnată în nr. 2. Aici, G. Călinescu reproduce, ironic, versurile banale ale unui tînăr, inspirate „de o mare admirație pentru d. V. Voiculescu", comentează răspunsurile negative de la *Poșta redacției* din revista „Sburătorul", unde găsește cîteva curiozități : „autorii respinși de revistă au fost publicați fie de alte reviste fie de edituri, unii ajungînd scriitori notabili" ; retipărește pamfletul antigîndirist semnat de Arghezi în „Adevărul literar și artistic" la adresa lui N. Crainic, ironizează în *Scrisoarea din Craiova* cîțiva scriitori craioveni, dezvăluie pseudonimele unor scriitori etc.

Marea inovație a revistei era, după cum se anunța în *Redacționale*, inserarea în fiecare număr al revistei a unei autobiografii de scriitor. În nr. 1, poetul Camil Baltazar preciza : „Dumneata îmi ceri să-ți fac pe măsura miniaturală a cîtorva pagini de revistă, ceea ce eu am construit în promontoriul și perspectiva cuprinzătoare a unei cărți spațioase (...) Voi încerca". După asemenea frumoase, admirabile, mărturisiri, așteptam

pregătiți sufletește, depănarea unei autobiografii încărcată de date și de fapte, care să geamă de experiență și viață trăită plenar. În realitate întîlnim o autobiografie subțire, firavă, cu date minime, obișnuite, condimentată de o verbozitate inutilă. Poetul, se vede rapid, nu are prea multe de comunicat, și-și întreține lectorul cu divagații și arabescuri neconcludente. Autobiografia e, privind lucrurile în față, cum nu voia poetul să fie, „livrească și literară". O singură informație a avut oarecare ecou, furnizînd antilovinescienilor și chiar unor sburătoriști motive de comentarii, discuții și contestări. La un moment dat autobiograful, relatînd împrejurările debutului său poetic, amintește și de „duelul de la zi la zi ce-l dau cu E. Lovinescu pentru poezia mea, pe care el, deși o îmbrățișa cu căldură, nu-i admitea totuși toate libertățile". Ironic, îngăduitor, superior față de Lovinescu, poetul îl inițiază pe critic în tainele poeziei moderne. „Fiecare lectură a unei poezii adusă de mine criticului însemna un ceas de hărțuieli și spaimă. Lovinescu avea obiceiul, neabandonat nici astăzi, de a voi să înțeleagă totul într-o poezie. Pentru el înțelegerea unei poezii reprezenta un act de inteligență și raționalism și nu unul de ducere mai departe a simțirii poetului. Și după ce explicam sîcîit și disperat fiecare vers, după ce adică încercam să amestec cu apă cleiul dintre strofe, melodia din hîrtie a întrerîndurilor, urmau discuții interminabile asupra găselnițelor de limbă și de imagini. Plecam hotărît să nu mă mai întorc niciodată, dar mă aducea înapoi blîndețea acestui om zdravăn și albit înainte de vreme, care se apleca cu o pereche de ochelari calzi asupra unor furnici de vers. Ca să-mi ușurez sarcina, m-am hotărît să-i duc criticului pe premergătorii mei : *Arghezi*, *Bacovia*, *Maniu*, pe care el, la data aceea îi ignora complet. Scriu aici apăsînd tare și mîndru de fapta mea : că am fost primul ins care am urcat scările casei din strada Câmpineanu, pe acea vreme (adică 1922), cu colecția la subsoară a „Vieții sociale", unde Arghezi își avea publicate primele poezii, tot așa cum am adus apoi colecția poeziilor publicate de Adrian Maniu în „Flacăra", cît și poeziile lui Bacovia. Cred că acestor poeți poezia română modernă datorează cucerirea lui E. Lovinescu și calda și susținuta lui pledoarie pentru mișcarea poetică a ultimilor cincisprezece ani". Relatarea, greu credibilă, insinuantă, nefirească, deși e repetată cu tenacitate de poet în articole ulterioare : *Sburătorul*, în „Lumea" II, nr. 33, 19 mai 1946, *Postfață* la volumul de *Versuri*, 1957, Confesiuni literare : *Cenaclul „Sburătorul"*, în „România literară", nr. 40,1.X. 1970, *Lovinescu și cenaclul „Sburătorul"*, în *Evocări și dialoguri literare*, a nedumerit și n-a putut convinge. Surprins, un critic exclama indignat : „Nu se poate închipui o răzbunare mai mare împotriva blajinului critic decît aceasta : un Camil Baltazar agasat, sîcîit, luptînd din greu cu obtuzitatea criticului, un Camil Baltazar victimă, pe scurt, a ignoranței și tăriei de cap a lui Eugen Lovinescu. Iată un subiect de meditație pentru critici" [5].

Existența foarte scurtă a publicației n-a permis directorului publicarea și a altor autobiografii, cum intenționa. Anunțul din nr. 2 : „În numerele viitoare vom publica autobiografiile d-nei Hortensia Papadat-Bengescu și a d-lui Perpessicius" a rămas numai în stadiu de proiect. Schimbul de scrisori este revelator în acest sens.

---

[5] Eugen Simion, *E. Lovinescu — scepticul mîntuit*, Ed. Cartea românească, p. 340.

Stimate domnule Perpessicius [6],

Vă ofer un număr din *Capricorn*, cu rugămintea întîi de a scrie ceva în *Cuvîntul*, oricum, cu titlul *Capricorn* spre a face cunoscută revista.

În al doilea rînd vă rog să-mi faceţi pentru nr. 2 chiar o *autobiografie*, amplă, îndrăznesc prea mult dacă sper că veţi primi să scrieţi această autobiografie. E cel mai bun mod de a face cunoscută şi iubită o generaţie. Articolul îmi trebuie cel tîrziu pînă la 18 noiembrie".

Prompt, Perpessicius anunţă apariţia „Capricornului", reproducîndu-i sumarul în „Cuvîntul", consacrîndu-i apoi şi o amplă analiză în numărul din 10 noiembrie, al aceluiaşi ziar. Luni, 11 noiembrie 1930, Perpessicius îi scria în cartea postală trimisă : „Cele cîteva rînduri inserate în „Cuvîntul" de ieri p(entru) „Capricorn" sînt, precum poate bănuieşti, numai o slabă mărturie a simpatiei ce revista d-tale mi-a pricinuit. Cu cît mai dornic aş fi fost să răspund iniţiativei d-tale p(entru) autobiografie dacă necazuri familiale (o operaţie), drumuri în provincie şi obligaţii de breaslă nu mi-ar indica să te rog să mă amîi pînă la Crăciun. N-aş vrea să vezi în aceasta decît realitatea, din nefericire, reală". Nu există nici o dovadă că Perpessicius ar fi scris autobiografia solicitată.

Nedatată, scrisoarea către Perpessicius este scrisă la începutul lunii noiembrie, odată sau înaintea celei adresate Hortensiei Papadat-Bengescu din 5 XI 1930 :

Stimată doamnă Papadat-Bengescu [7],

Făcîndu-mi plăcerea să vă prezint primul număr din *Capricorn*, îmi iau libertatea să vă invit să scrieţi pentru această revistă o autobiografie amplă, pe cît se poate evocativă şi bine documentată (c. 5 pagini din *Capricorn*). Aş dori ca scrierea să fie făcută cu atenţia romancierului, fără nimic din convenţiile jurnalistice. Ea îmi trebuie neapărat în ziua de 10 decembrie. Dacă veţi avea bunătatea s-o faceţi, vă rog să mă anunţaţi de pe acum. Cu cea mai înaltă stimă literară şi deosebită deferenţă".

G. Călinescu

Dornică să dea curs rugăminţii lui G. Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu începe imediat redactarea, destăinuind şi explicînd cu emoţie în scrisorile trimise între 14 noiembrie 1930 şi 14 ianuarie 1931, amănunte referitoare la procesul de elaborare a autobiografiei : „Din primul moment am conceput un mic cadru de limitare a hazardelor autobiografice ce aveam a mărturisi — un foarte scurt recul — mişcarea înapoi înaintea elanului — şi am acoperit ceva hîrtie din acel material, limitat (...) am pregătit zece pagini — cu cari am aterizat abia în epoca copilăriei — care e de o importanţă capitală pentru formaţia mea literară — căreia cu acest prilej i se acordă importanţă. Cînd voi avea încă zece — care vor fi spicuit ici şi colo reliefuri mici ale timpului însuşi de producţie, cele cinci pagini larg şi frumos acordate de Capricornul unui peisagiu retrospec-

[6] Nicolae Scurtu, *O scrisoare inedită a lui G. Călinescu*, „Revista noastră", anul VIII, nr. 64–65–66/1979.

[7] G. Călinescu, *Scrisori şi documente*, Ed. Minerva, 1979, p. 47.

tiv, vor fi gata". Încheiată şi finisată, autobiografia este trimisă, însoţită de o scurtă scrisoare : „Iată aceste pagini — din care bine calificat pentru a o face — vei alege şi determina proporţiile datelor autobiografice pe care le va ospitaliza *Capricornul*" [8].

Autobiografia n-a mai apucat să apară în „Capricorn". După încercarea lui G. Călinescu de a o publica în „Viaţa românească" în perioada directoratului său, autobiografia va apărea, mult mai tîrziu, în „Adevărul literar şi artistic" din 18 iulie 1937.

Sînt dovezi că G. Călinescu solicitase şi altor scriitori să-şi scrie autobiografia pentru revista sa. Printr-o scrisoare din 19 noiembrie 1930 poetul Ion Pillat roagă pe G. Călinescu să-i înapoieze textul autobiografiei pentru completări neapărate : „te rog să nu-l publici în *forma actuală* în numărul viitor al revistei şi să mi-l aduci înapoi deoarece nu-l am în dublu şi am absolută nevoie să-l am pentru această refacere totală" [9].

Conducerea revistei acorda o atenţie deosebită publicării de inedite sau variante din laboratorul scriitorilor de prestigiu. Astfel, revista publică în primul număr un grupaj de opt scrisori inedite, mărturii sfîşietoare de creaţie, adresate de Aureliu Cornea lui G. Călinescu în perioada aprilie 1927 — ianuarie 1928, cînd acesta era co-director la „Sinteza", şi facsimilul poeziei *Stea de Seară* (variantă) de Ion Barbu, cu următoarea notă explicativă ce aparţinea directorului : „Această variantă scrisă cu creionul chimic pe o foaie de caiet liniat, pe dosul căreia se afla o poezie de d. C. Noica, dată poetului spre a o plasa, ne-a fost înmînată cu scopul de a o publica în *Viaţa literară*. După aceea însă d. Barbu a adus la tipografie poemul corectat, cum se citeşte în volum". Publicarea variantei „lîngă — sau mai bine zis sub — Camil Baltazar, *Vecinătate unică*, pe care n-o poate suferi" [10] a indispus cumplit pe incomodul poet, care trimite urgent o scrisoare foarte acidulată directorului : „Sînt dezolat de toate aceste necuvenite întîmplări. Drumul colaborării cu prozatorul armonios şi gînditorul intuitiv care este mi-e cu brutalitate închis..." În replică, G. Călinescu îl invită la linişte şi calm : „Frazele dumitale sînt trimise cu grabă înaintea gîndului pe care îl bănuiesc mai potolit. Ţi-am publicat lucruri care privesc activitatea poetului. Că ultima copie anulează pe celelalte este un lucru stabilit. Eu am publicat varianta ca să scot în evidenţă tocmai procesul de control al creaţiei (...) Trebuie să încerci a fi şi în viaţă ca şi în poezie mai presus de alţii" [11].

În nr. 1 al revistei, eruditul poet şi profesor I. M. Raşcu semnează un studiu foarte documentat, în care reface, în urma unei investigaţii minuţioase în publicaţiile franceze, itinerariul unei polemici : *Între Barley d'Aurevilly şi Gregory Ganesco — o polemică din 1867, asupra originii lui Ronsard*".

La fel de documentată, prin punctarea succintă şi revelatoare a tuturor pieselor dosarului, este ampla relatare a lui Alex. Ciorănescu,

---

[8] Apud Georgeta Stoia, *Scrisori către G. Călinescu*, „România literară", nr. 32, 9 august 1979.

[9] Apud Cornelia Ştefănescu, *„Reversul „Capricornului", în corespondenţă*, „Luceafărul", nr. 25, 23 iunie 1979.

[10] G. Călinescu — *Scrisori şi documente*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979, p. 276.

[11] *Ibidem*, p. 50.

Bibliografia unei polemici, din nr. 2, referitoare la polemica ivită între generații, ce a angajat în epocă pe majoritatea condeielor de prestigiu.

În revistă sînt găzduite și două scurte studii despre Eminescu. Primul *M. Eminescu*, semnat de Lucian Boz, un fragment dintr-un studiu mai întins este consacrat analizei poemului *Luceafărul*, unde autorul încearcă să dovedească, fără să convingă, că simbolurile poemului „au fost mai cuprinzătoare decît voia și bănuia creatorul lor".Studiul abundă în afirmații și interpretări bizare, cu asociații și trimiteri fanteziste, ce nu se sprijină pe nimic. Celălalt studiu, *M. Eminescu student la Berlin*", semnat de I. V. Pătrășcanu, aduce deocamdată numai date și precizări noi referitoare la adresa și casa în care a locuit Eminescu la Berlin.

Memorialistica este susținută de Camil Baltazar cu *Amintiri despre E. Lovinescu*, „ce nu comunică mai nimic, și de Ramiro Ortiz care evocă zilele petrecute *Cu Coșbuc la Tismana*.

Rubrica *Prezentări*, rezervată tinerilor, în care directorul își punea oarecare încredere, sperînd, ca orice conducător de revistă, în lansarea a ceva excepțional, deși anunțată fixă, a dispărut din nr. 2, după ce publicase în nr. 1 două poezii mediocre, semnate de Mircea Streinul și Constantin Făget.

Alte materiale, „amînate" pentru nr. 3, au rămas în mapa directorului. Eleganta revistă nu a rămas fără ecou. Reviste ca : „Vremea", „Fapta", „Facla", „Cuvîntul", „Licăriri", „Datina" o semnalează prin note și recenzii, unele semnate de condeie reprezentative. Perpessicius îi consacră în „Cuvîntul", pe prima pagină, o prezentare amplă pe două coloane. Criticul apreciază însușirile editoriale ale lui Călinescu, analizează cîteva articole și remarcă inovațiile în materie de colaborare, subliniind noutatea introducerii autobiografiilor în paginile revistei.

Să mai notăm că deși nu se difuza decît în București, în provincie trimițîndu-se numai la cerere, revista este semnalată prin note și recenzii în gazetele din Buzău de către poetul Ioan Georgescu, care-i asigurase un grup de cititori și abonați [12].

Privită din perspectiva timpului și analizată cu luciditate și rigoare științifică, revista „Capricorn" n-a constituit în peisajul revuistic românesc o piesă de rezistență. Nici nu și-a propus. Orice comparație cu marile reviste ar strivi-o. Apărută la umbra lor, cu un profil aparte, interesantă prin program și intenții, ca și prin unele realizări, ea nu și-a atins în întregime scopul propus. Existența, prea scurtă, ca și realizările, prea sumare, n-au putut-o impune. Consemnabilă doar în bogata biografie intelectuală a autorului ei, revista *Capricorn* a fost o experiență, un prag trecut fără mare succes, dar foarte instructiv pentru G. Călinescu care își încerca posibilitățile de conducător și editor de revistă. Succesul, strălucitor, îl va obține, după nouă ani, cu celebra publicație „Jurnalul literar".

---

[12] Gabriel Cocora, *Peneluri și condeie — Corespondență pe marginea apariției revistei „Capricorn"*, Ed. Litera, București 1978, p. 108—114.

REVISTA „LUMEA" (1945—1946)

EMIL MANU

După Eliberare, G. Călinescu a condus cinci publicații: „Tribuna poporului" (1944—1945), „Lumea" (1945—1946), „Națiunea" (1946—1949), „Jurnalul literar" (seria a doua, 1947—1948), „Revista de istorie și teorie literară", pe atunci „Studii și cercetări de istorie literară și folclor" (1952—1964).

Dintre acestea, mai interesantă pentru cunoașterea epocii și pentru înregistrarea numelor scriitorilor ce se formau atunci e săptămînalul „literar, artistic, social" „Lumea". „Tribuna poporului" a fost o foaie de aclimatizare a intelectualilor, de atragere spre stînga. Chiar articolul de fond al directorului exprimă acest deziderat, copiind o formulă camil-petresciană, devenită proletară: „Intelectuali de tot felul, uniți-vă!"

Acest spirit va fi continuat de revista „Lumea", apărută între 23 sept. 1945 — 16 iulie 1946; noua publicație a adus un aer rarefiat, de evidentă intelectualitate, cu ceva din ținuta „Jurnalului literar", desigur într-o fază evoluată, în care libertatea ideilor estetice și mai ales a gusturilor, făcea parte din „program".

Prin „Lumea" au pătruns la noi autori din toate literaturile și mai ales s-au deschis ferestrele spre toate orizonturile, fără ca o anumită literatură să monopolizeze toate coloanele revistei, așa cum se întîmplase cu cîțiva ani mai înainte și cum se va întîmpla cîțiva ani mai tîrziu.

Revista apărea săptămînal, avînd pagini de artă cu rubrici consacrate teatrului, muzicii, plasticii, filmului. Rubricile erau onorate de semnături competente și, în cîteva cazuri, prestigioase: cronica muzicală era semnată de Virgil Gheorghiu, cea plastică de Petru Comarnescu și Ion Frunzetti, uneori de N. Argintescu-Amza, despre teatru scria număr de număr Camil Petrescu *(Cascada prejudecăților în teatru)*, Ion Sava și I. Massof, uneori semna cronica dramatică Zaharia Stancu (4 oct. 1945).

În cîteva numere se organizează dezbateri cu subiecte de acută actualitate, ca de exemplu „criza teatrului românesc". Sînt interogați în această privință actori, regizori, scenografi, autori dramatici.

„Lumea" consacra pagini întregi vieții politice și internaționale, noilor orientări și personalităților politice de prima mînă.

Dominantă, desigur, era partea literară: G. Călinescu, ca director al revistei, se ocupa de „poșta redacției" *(Corespondența)* și semna în fiecare număr un articol de fond și *cronica mizantropului*, devenită, mai tîrziu, în „Contemporanul", „a optimistului".

Rev. ist. teorie lit., tom., 30, nr. 1, p. 103—107, București, 1981

Ca director, G. Călinescu participa la „ședințele de număr", ce aveau loc joia și la care luau parte, după cum relatează Ion Caraion, unul din secretarii de redacție : „de-a dreapta și de-a stînga directorului revistei Lumea se așezau D. I. Suchianu și Camil Petrescu. Mai participau Șerban Cioculescu, Al. Philippide, N. Bellu, Traian Șelmaru, Simion Alterescu, Ion Sava, G. Tomaziu ; odată mi se pare că și Zaharia Stancu, iar în vreo două rînduri Eugen Schileru. De Perpessicius, care deținea cronica literară, nu-mi amintesc să fi luat parte la vreo ședință" (Ion Caraion, *Duelul cu crinii*, 1972, p. 319).

Selecția „materialelor" se făcea, și o făcea uneori chiar directorul, cu severitate. Așa se explică și conținutul și ținuta celor publicate în „Lumea", una din cele mai bune reviste săptămînale românești.

G. Călinescu nu-și adusese cu el colaboratori apropiați de la „Jurnalul literar", pe care, peste un an îi va mobiliza la „Națiunea" ; chiar unul din ei este ironizat într-un mic pamflet semnat, la cronica mărunță („fapte-idei") de Ion Caraion.

Articolele de fond ale directorului tratau teme de literatură universală (*Gongorismul*, *Goethe și fata-băiat*, *Utopia lui Baudelaire*, *Sfîntul Francisc*, *Federico Garcia Lorca*, *Paul Claudel* etc., *de literatură română* (*Kogălniceanu dramaturg*, *Maiorescu și toleranța*, *Poetica lui Cerna*, *Tema mamei*, *O carte de bucate*, referindu-se la cea semnată de Kogălniceanu și Negruzzi etc.), de estetică și teorie literară (*Ce este impresionismul? Dezumanizarea artei*, *Filozofia minciunii* etc.).

Pentru a înțelege spiritul revistei, pulsul ei călinescian, deși aparent e cea mai necălinesciană revistă, e necesar să urmărim cîteva din articolele mai terestre ale directorului, cu adresă directă la epocă și la rostul unei publicații democratice. Chiar de la început, programul revistei a fost trasat de Călinescu în articolul *Artistul și lumea*, în care pleda pentru evadarea artistului din Olimp : „Un artist apatic și nevibratil la timpul său e un estet debil". În nr. 8/1945, criticul dă o definiție, ușor polemică, a *actualității* literare, dar pe care o va relua peste trei ani, în „Națiunea", într-o dispută cu revista „Flacăra" : „Actualitatea e o simplă abstracție. Raportarea apariției unei cărți e lipsită de esență dacă nu se face relația cu trecutul și cu viitorul. A trăi absolut *azi* înseamnă a nu trăi deloc, a muri chiar în momentul nașterii...". În numărul următor, în editorialul intitulat *Publicul cere*, definește scopul publicației pe care o conducea : „Dacă o redacție ar examina reclamațiile cetitorilor, pas cu pas, și-ar pierde complet busola. O revistă, fără a nesocoti dreptele observări ale publicului, nu trebuie să publice ceea ce publicul cere, ci să obișnuiască publicul să ceară ceea ce se cuvine. Ea are un rol propagandist și educativ. Și ca să ne slujim de o imagine, studenții vin la facultate ca să învețe matematici superioare, înscriindu-se, înseamnă că s-au pătruns de utilitatea acestor științe. Dacă, acum, cînd profesorul vrea să intre în materie, studenții strigă : Cerem anecdote și biografii intime de matematicieni ! eu sînt încredințat că nimeni nu va socoti că e cazul să li se facă pe plac".

În numărul 10 (25.XI.1945), scrie despre Teatrul Național. Se ducea pe atunci, după bombardarea celui vechi de către aviația germană, o discuție despre „cum trebuie să arate noul teatru ?" Părerile prototipului arhitectului Ioanide sînt judicioase, îndrăznețe și acuzative : „...Vechii noștri zidari aveau intuiție cînd făceau totul alb și văros. Monumentele

noastre erau gîndite ca să absoarbă soarele. Noul teatru va trebui să folosească marmora ori travertinul, suprafeţe de material nobil, lucid ori spongios, cald, luminos. E trebuinţă de candoare căci sîntem aproape de Elada...". Ideea şi tonul vor trece în *Bietul Ioanide*.

Din nr. 15 (6.I.1946) extragem definiţia *autodidactului*: „Autodidact este acela care nu citeşte literaturi, nu citeşte autori, ci cărţi: din nr. 21 (17.II.1946) îi reţinem două aforisme: „O istorie literară fără citate e ca o istorie a artelor fără clişee". „Un însemnat nivel cultural se va atinge cîndva dacă profesorii universitari s-ar alege, pe cît cu putinţă, numai dintre intelectuali". În nr. 35 (16.VI.1946) Aristarc notează: „Cea mai mare plăcere aş avea să ardă toate cărţile din lume, afară de cele cîteva fundamentale. Veţi spune că odată şi odată consumpţia aceasta se va face prin acţiunea timpului. Da, dar timpul va distruge volumele lui Dante şi va salva, poate, pe Pittigrilli".

Cronica literară e semnată de Perpessicius; cele 35 de cronici tipărite în „Lumea" sînt, în fond, 35 de „menţiuni critice", elegante, scrise cu răspundere, într-o frazare bogată, cu simetrii sintactice duale şi triale. Reţinem entuziasmul lui Perpessicius pentru cartea Soranei Gurian *Zilele nu se întorc niciodată*.

Semnează, chiar de la primele numere, Tudor Vianu. Articolul său despre Lovinescu *(Amintirea lui Lovinescu*, nr. 2/1945) îl entuziasmează pe Călinescu, pentru că-i scrie chiar a doua zi după apariţie: „Articolul despre Lovinescu este fermecător prin stilul lui direct, printr-o anume dignitate reţinută, printr-un sentiment mîndru al destinului propus (...). Valoarea dumitale de creator ştiinţific este indiscutabilă şi este tuturor evidentă şi potenţa dumitale literară. Însă toţi au rămas surprinşi a nu vedea pe aceasta din urmă absorbită integral în opere...". (G. Călinescu, *Scrisori şi documente*, ediţie îngrijită de N. Scurtu, Ed. Minerva, 1979, p. 126). Pe atunci Vianu era şi director al Teatrului Naţional şi G. Călinescu îi propune pentru repertoriul stagiunii curente piesa *Şun*.

În nr. 5 (21.X.1945) Vianu semnează tot un articol memorial, despre Ovid Densusianu.

Critica revistei e susţinută şi de Şerban Cioculescu prin articole de exegeză (ca cel despre *Balul Mabille*, cu referire la *Scrisoarea III* a lui Eminescu), sau cu *breviare* foarte spirituale despre teme diverse, ca cel despre *Universalism literar*: „Dacă s-ar face examenul de conştiinţă al scriitorului român, s-ar descoperi că năzuinţa supremă ce-l agită nu este aceea a propriei desăvîrşiri, ci evaziunea notorietăţii sale, dincolo de graniţele naţionale". De amintit *breviarele* despre *Grafologie şi literatură*, *Balcanism* etc.

Edgar Papu, semnează la „Cronica ideilor", Mihnea Gheorghiu deţine rubrica cărţii străine.

În „Lumea" apar cu primele articole cîţiva critici tineri sau îşi continuă activitatea alţii la fel de tineri, ce semnaseră în alte foi numai cu cîţiva ani mai înainte; din citarea numelor se va vedea că o parte din istoricii şi criticii literari de azi şi-au început activitatea în revista lui Călinescu: Eugen Schileru (despre Fundoianu), Mihail Petroveanu (nr. 20, *Critica criticii*, nr. 30, *I. Minulescu — pelerinul sedentar)*, Ov. S. Crohmălniceanu (nr. 22, *Tehnicienii şi arta fantasticului)*, Paul Georgescu

(nr. 34 la rubrica „idei-fapte"), Emil Manu (nr. 33, *Realități intermediare*; nr. 35, *Între agonal și agonic*), Valentin Silvestru, Monica Dan etc. Cea mai polemică atitudine o are Ion Caraion, fie luînd apărarea lucrării lui Șerban Cioculescu despre D. Anghel (nr. 23, *Un caz între altele*), fie reconsiderînd pe Ion Minulescu, altfel decît M. Petroveanu (nr. 31), fie scriind despre C. Tonegaru : „Consumînd cu apetit diversele clișee poetice de la Edgar Poe la Geo Dumitrescu, cu popasuri prin Lautréamont, Constant Tonegaru, autor al *Plantațiilor* și laureat al Fundațiilor, izbutește să rămînă totuși egal cu el însuși. E drept, la un mod foarte personal și în care prerogativele unei anumite băști, conjurat cu portul unei anumite perechi de ochelari îndeplinesc o funcție tot atît de evidentă pentru finalitatea poetică, ca și jocurile secunde și terțe cu diverse pastișe coloniale, smulse din atlas, din Carl May și din filmele cu Dorothy Lamour".

Poezia e mai ales a tinerilor ; Geo Dumitrescu publica acel lamento ironic *La moartea unui fabricant de iluzii* : „Prietenul meu proorocul mi-a spus discret într-o zi / că veacul nostru bătrîn și putred înainte de timp / / va muri lamentabil în curînd, pe nesimțite / ca o simplă trecere de anotimp (nr. 2, 30 sept. 1945). Ion Caraion publică versuri din ciclul *Cîntece negre*, Ion Sofia Manolescu din ciclul *Între mine omul și voi cartofii*, Dimitrie Stelaru din *Cetățile albe*. Mai semnează Maria Banuș, Miron Radu Paraschivescu, Nina Cassian, Mihail Cosma, Margareta Dorian, Ion Apostol Popescu, Ovidiu Rîureanu, C. Tonegaru, Radu Căplescu, Titus Ștefănescu Priboi, Veronica Porumbacu, Victor Torynopol, Scarlat Răutu, Aurel Baranga, Dan și Boris Deșliu, Gh. Chivu, George Dan, P. Solomon, Anișoara Odeanu, G. Mărgărit, Valeriu Ciobanu, Radu Pătrășcanu, I. N. Voiculescu, Liana Maxy, Ioanichie Olteanu *(Bucolice)*, Traian Coșovei, C. T. Lituon, Sergiu Filerot, G. Savu, Radu Vasiliu, Emil Manu etc. Dintre poeții generației mai vîrstnice sînt prezenți Philippide *(Dimineți*, nr. 4), Zaharia Stancu și Eugen Jebeleanu. Poezia revistei e cu totul alta decît poezia de război ; se cultiva o bună evaziune, se căutau certitudini, se reabilitau idealuri, dar mai ales se căuta omul, pe care Ion Caraion îl va numi chiar atunci „Omul profilat pe cer".

Se făceau traduceri din Lorca, Sandburg, Petöffy, Essenin, Camus, Maiakovski, Rimbaud, Villon.

În „Lumea" (nr. 16/1946) publică Geo Bogza extraordinara sa nuvelă *Moartea lui Iacob Onisia*. Marin Preda publică (nr. 14/1946) nuvela *Ceața*. La acest capitol al prozei se adaugă Hortensia Papadat-Bengescu (nr. 2, cu un fragment, *Preludii*), Oscar Lemnaru (nr. 5, *Clovnul*), Aurel Baranga (nr. 20, *Cadrilul*), Sorana Gurian (nr. 22, *Căpitanul pleacă în călătorie*), Pavel Chihaia (nr. 23, *Datoria*) etc.

De adăugat la acest număr colaborările lui Gala Galaction (nr. 4, despre Fundoianu), Șt. Roll *(24 de ore din viața unui om*, eseu, nr. 8), Zaharia Stancu despre *Iorga intim* (nr. 8), Marin Sîrbulescu despre *Literatura păcii* (nr. 20), Lucrețiu Pătrășcanu despre *Lucian Blaga și criza culturii românești* (nr. 13), Ovidiu Constantinescu (nr. 23, *Pygmalion nu poate fi timid*), Eugen Jebeleanu (nr. 29, *Din mica istorie a rezistenței scriitoricești*). Mai ales Eugen Jebeleanu dă prin articolul său un accent dinamic, protestatar, dezvăluind lupta scriitorilor cu cenzura antonesciană.

„Lumea" avea şi o tehnografie deosebită de a revistelor noastre din epocă, şi o prezentare grafică-artistică asigurată de Maxy, G. Tomaziu, Valentina Bardu etc. Printre colaboratori, Magdalena Rădulescu şi Traian Sfinţescu.

În nr. 14 din 16 iunie 1946, al XXXV-lea, redacţia anunţa apariţia revistei de două ori pe lună, în timpul verii, dar nu a mai apărut nici un număr, oprit de prima undă a sociologismului ce-şi făcea loc în cultura românească. Cele 35 de numere ale „Lumii" au acelaşi destin biografic al revistelor călinesciene („Sinteza", 1927; Capricorn", 1930; „Jurnalul literar", 1939), dar oferă literaturii române de după Eliberare primul impuls liber, oferind, mai ales „generaţiei războiului", posibilitatea de afirmare, pentru că era, în fond, o revistă a acestei generaţii, făcută în mare parte de un exponent al generaţiei, de Ion Caraion, sub tutela generoasă a spiritului călinescian ce opera ca un catalizator.

OCTAVIAN GOGA — *NOI*

RODICA FLOREA

La apariția, în 1905, în tipografia și editura budapestană a „Luceafărului", a celui dintîi volum de versuri, intitulat atît de modest și incolor *Poezii* — volum căruia, mai mult decît celor ulterioare, i s-a recunoscut, pînă astăzi, de către exegeți, a fi concentrat cele mai pure esențe ale liricii lui Octavian Goga — severul apărător al Frumosului autentic, bătrînul — pe atunci — Titu Maiorescu, deși surprins de absența temei erotice la un tînăr de 24 de ani (pe care-l și întrebase, uimit, într-o scrisoare: „ei bine, dar unde e Venus Anadyomene?") [1] îi aduce poetului cel mai frumos omagiu, considerîndu-se dator să revină asupra unor vechi afirmații și să admită, adînc convins că, în măsura în care este sincer și slujit de talent, patriotismul poate fi „născător de poezie". Astfel, raportul despre *Poeziile d-lui Octavian Goga*, pe care-l prezintă Academiei Române în vederea decernării premiului pe 1905, volumului de *Poezii*, considerat „eveniment literar al anului" este, pentru Titu Maiorescu, prilejul unor lapidare clarificări și precizări teoretice. În contrast cu respingerea tranșantă a amestecului politicii — „product al rațiunii" — în poezie — „product al fanteziei" [2] —, opinia lui Titu Maiorescu din 1906 se nuanțează, delimitînd impostura de adevărata creație artistică, operînd distincția necesară între valoarea estetică a poeziei patriotice și caducitatea versificărilor patriotarde. Accentuînd, repetat, asupra faptului că „patriotismul a devenit unul din izvoarele poeziei d-lui Goga și-l inspiră în modul ce mai firesc", Titu Maiorescu nu evită superlativele, emoționat să perceapă „o iluminare și o strălucire extraordinară". în descrierea poetică a vieții, durerilor și speranțelor românilor transilvăneni, amenințați în existență, iluminare „ce nu se poate explica decît din aprinderea luptei întru apărarea patrimoniului național" [3].

Titu Maiorescu recunoștea astfel, legitimitatea orientării către tematica patriotică într-o epocă de efervescență a aspirațiilor unioniste.

Referindu-se la scriitorii începutului de veac, Mircea Elia de sublinia că „se născuseră și trăiseră cu idealul întregirii neamului [4]". „Idealul național — spunea Goga [5] — a fost formula magică, aceea care ținea toată suflarea românească într-o disciplină morală, comandamentul etic care strîngea societatea românească și-i poruncea o disciplină de simțire și de gîndire". Totuși, receptarea, în epocă, a poeziei lui Goga nu este unanim admirativă, „chemarea pătimirii noastre" [6] lansată de poetul transilvan rămîne, uneori, fără ecou. Pentru mulți dintre literații primului deceniu al secolului, poezia lui Goga era un argument pro sau contra, în discuția iscată în jurul „poporanismului". Încă din primul număr al „Vieții românești", G. Ibrăileanu, sensibil la frumusețea poeziei lui Goga, vedea în volumul *Poezii* un ecou direct la modul poporanist de „infiltrare a spiritului românesc în literatura cultă" [7] (în același număr, C. Stere împru-

---

[1] Octavian Goga, *Fragmente autobiografice*, în vol. *Discursuri*, București, C. R., 1942, pp. 9—31.

[2] T. Maiorescu, *Poezia română. Cercetare critică. I. Condițiunea materială a poeziei*, în Conv. lit., an. I, 1. III—15. VI. 1867.

[3] Vezi T. Maiorescu, *Poeziile d-lui O. Goga*. Raport cetit în Acad. rom. pentru acordarea unui premiu, 1906, în *Critice* (1866—1907), Ed. Minerva, 1908, vol. III.

[4] Mircea Eliade, *Amintiri*, Madrid, 1966, p. 149.

[5] Octavian Goga, *op. cit.*

[6] Vezi poezia *Rugăciune* cu care se deschide vol. *Poezii*, 1905.

[7] Vezi VR, nr. 1/1906, p. 135.

muta versul, „Cîntarea pătimirii noastre" pentru a-și intitula un articol elogios, consacrat celui pe care-l vedea devenind curînd „poetul favorit al intelectualilor români"), iar mai tîrziu, în 1910, pentru Agîrbiceanu, Sadoveanu, Caragiale, Ilarie Chendi, în răspunsurile la ancheta întreprinsă de revista „Luceafărul", pe tema „Ce este poporanismul?", Goga va constitui cea mai grăitoare pildă de echilibru osmotic între atitudinea etică a apropierii de poporul aflat în suferință și superba alchimie a transfigurării artistice. În schimb, opacitatea recunoscută a lui Goga la poezia modernistă, care i se păruse lipsită de rădăcini în literatura noastră, rezultat al unei influențe importate, îi atrage antipatia și rezerva lui Ovid Densușianu, care confundînd mimarea patriotică cu filtrarea lirică a sentimentului patriotic autentic, se arată, în articolele din „Viața nouă", excedat de stăruința lui Goga în „declamația naționalistă". Între cei ce priveau cu scepticism viabilitatea unei poezii considerată a fi prea aproape de documentul istoric se află și Duiliu Zamfirescu. Consecvent cu aprecierile critice elogioase pe care și le comunicase în raportul său către Academia română, în 1906, Titu Maiorescu avea să protesteze, în răspunsul său academic la discursul de recepție al lui Duiliu Zamfirescu din 16 mai 1909, corectînd grimasa cu care acesta confundase sensul adînc al obsesiei tematice cu un „fond de sărăcie de linii care dă tabloului o monotonie exasperantă".

Enumerînd, cu aprecieri analitice, în raportul său din 1906, cîteva dintre cele mai frumoase poeme alăturate de Goga în sumarul volumului *Poezii*, Titu Maiorescu se oprește în primul rînd asupra poeziei *Noi*, ceea ce ar putea fi interpretat drept o opțiune calitativă [8]. Poezia, publicată cu 3 ani înaintea debutului editorial [9], s-a menținut, pînă astăzi, în atenția tuturor exegeților, G. Călinescu, oferind chiar, prin aprecierea sa, explicația preferinței maioresciene: „Strania convertire a tendinței naționale în poezie pură culminează în *Noi*" [10]. Titu Maiorescu se arătase impresionat de forța de șoc a limbajului poetic, aparent simplu și despuiat de podoabe, de expresia măsurată potențînd emoția artistică și sensul mesajului implicat.

Făcînd parte din acea — proiectată de poet — „monografie sufletească a unui sat din Ardeal, cu toate figurile și toată culoarea lui" [11] —, a satului transilvan aflat sub dominație străină și văzut în cadrul problemelor economice și naționale specifice momentului istoric de la răscrucea celor două secole, poezia *Noi* se deosebește, în aceeași măsură în care se aseamănă, de versurile cuprinse în volumul *Poezii*. Proiecție simbolică a aceluiași ideal de unitate națională, poezia *Noi* e o sublimare a detaliilor istorice concrete, poetul abandonînd imprecația politică și optînd pentru modul parabolic de comunicare. Nu se întîlnesc aici amenințările sociale violente, nu se aud tunetele răzvrătirii, „înfricoșatul vifor", geamătul răzbunător al veacurilor umilite, ci doar bocetul milenar, ritualic, cosmic și teluric, al unui tărîm vitregit de istorie. Asociind versul limpede al doinei străvechi — (utilizează lexicul popular: codrii, jale, boltă, plaiuri, domoală, răposat, feciorul etc.) — cu sintagme reminiscente din cazanii și letopisețe — („copil al suferinței", „vis neîmplinit", „din vremi uitate, de demult", „gemînd de grele patimi", „deșertăciunea unui vis" etc.) — poetul evocă o Transilvanie mitică, tînguitor paradis de un farmec straniu, inefabil, traumatizant prin tragism. Discursul baladesc încantatoriu încearcă, într-o „magistrală confesiune patetică" [12], definirea unei mioritice guri de rai, cu orizonturi

---

[8] Volumul se deschide cu poezia *Rugăciune;* poezia *Noi* este a treia în ordinea numerică.

[9] Datele referitoare la prima publicare a poeziei *Noi* se contrazic. În *Fragmente autobiografice* (vezi nota 1,) poetul afirmă a fi scris poezia pentru primul număr al revistei „Luceafărul", care, cum se știe, a apărut la 1.VII.1902; cei mai mulți critici și istorici literari indică apariția poeziei în revista „Luceafărul" sub semnătura *Nic. Otavă*, precizînd sau nu data de apariție, oscilînd între nr. 1, 1.VII.1902 — (număr în care, însă, Goga publică sub pseudonimul *Othmar*, poezia *Rapsodie*, reprodusă în vol. *Ne chiamă pămîntul*, din 1909) — și nr. 2 din an. III, 15.I.1904, p. 51 (cf. notei lui I. D. Bălan, îngrijitorul ediției: Octavian Goga, *Poezii*, E.P.L., 1963). Bibliografia publicată la sfîrșitul voluminoasei monografii *Octavian Goga*, de I. D. Bălan, Ed. Minerva, 1971, trimite, în ceea ce privește prima publicare a poeziei *Noi*, la revista „Tribuna", an. XIX, nr. 31, 17, II/2.III.1902, p. 121. Poetul semnase *Octavian*.

[10] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 540.

[11] Scrisoare către G. Bogdan-Duică, publicată postum în „Tribuna", nr. 6/1957, apud C. Ciopraga, *Literatura română între 1900 și 1918*, p. 219—220.

[12] Vezi C. Ciopraga, *op. cit.*

de o luminozitate magică, spațiu originar, naturist și spiritual, tărîm de mit, irepetabil, singularizat prin frumusețe dar sfîșiat de jalea perpetuată prin timpi.

La noi sunt codri verzi de brad
Și cîmpuri de mătasă;
La noi atîția fluturi sunt,
Și-atîta *jale*-n casă.
Privighetori din alte țări,
Vin doina să ne-asculte;
La noi sunt cîntece și flori
Și *lacrimi* multe, multe ...

Pe boltă, sus, e mai aprins,
La noi, bătrînul soare,
De cînd pe plaiurile noastre
Nu pentru noi răsare ...
La noi de *jale* povestesc
A codrilor desișuri
Și *jale* duce Murășul,
Și duc tustrele Crișuri.

La noi nevestele *plîngînd*
Sporesc pe fus fuiorul.
Și-mbrățișîndu-și *jalea plîng*
Și tata și feciorul.
Sub cerul nostru-nduioșat
E mai domoală hora,
Căci cîntecele nostre *plîng*
În ochii tuturora.

Și fluturii sunt mai sfioși
Cînd zboară-n zări albastre,
Doar roua de pe trandafiri
E *lacrimi* de-ale noastre.
Iar codrii ce-nfrățiți cu noi
Își înfioară sînul,
Spun că din lacrimi e-mpletit
Și Oltul, biet, bătrînul ...

Opoziția ireductibilă între frumusețea edenică a locurilor și prelungirea aberației istorice, exprimată în desperarea unui popor subjugat, amintește versetele psalmodiate de Alecu Russo în *Cîntarea României*. Ca și în doinele populare, pe Goga îl interesează nu tehnica imaginii ci mai ales comunicarea imaginii sufletești. De aici frecvența, chiar obsesia — în toată poezia sa — a acelorași repere din geografia terestră și cosmică: brazi, cîmpuri de mătase, bătrîne rîuri — zeități proteguitoare, înfrățite în destin și suferință cu poporul, înfrățite în jale cu și mai bătrînul soare, cerul întristat, zările albastre. De aici repetarea deliberată, cu efect artistic, potențînd sensurile simbolice: cuvîntul *jale* e folosit, distribuit în toate strofele, de cinci ori; cuvîntul *lacrimi*, de 4 ori; verbul *a plînge*, la prezent și gerunziu, e folosit în strofa a 3-a de trei ori.

În poezia lui Goga—și cu deosebire perceptibilă în *Noi*—este forța de șoc și de sugestie a imaginii simple, epurată de exces de culoare și de supraîncălcare semantică. Există un raport direct proporțional între modestia imagistică și grandoarea sentimentului. Vibrația intens lirică, vibrația muzicală a vocabulelor, sînt condiționate de compoziția, monolitică, rafinat-simplă. Descompunerea strofelor, dezarticularea versurilor ar risipi vraja, cuvintele luate separat fiind simple, banale, chiar tocite.

Remarcînd dificultatea comentariului critic în jurul unei creații aflată „cu mult deasupra goalelor cuvinte", G. Călinescu îl considera pe Goga, după Eminescu și Macedonski, „întîiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulțimii" [13].

Poemul *Noi* este structurat simfonic. Procedeului romantic al antitezei, plasată, ca un memento, în finalul primelor două catrene [14] îi urmează acumularea progresivă a elementelor creatoare de atmosferă, o tensionare ascendentă culminînd în intensitate în ultima strofă:

Avem un vis neîmplinit,
Copil al suferinții,
De *jalea* lui ne-au răposat
Și moșii, și părinții ...
Din vremi uitate, de demult,
Gemînd de grele patimi,
Deșertăciunea unui vis
Noi o stropim cu lacrimi.

Durerea tainică, misterioasă, care vibrează în doina străveche ascultată de privighetorile venite de pe alte tărîmuri se transmite și se amplifică. intră în rezonanță cu mediul micro- și macrocosmic. Natura este martor și ecou vibrant al tînguirii dureroase. Soarele palpită

---

[13] G. Călinescu, *op. cit.*

[14] Lui C. Ciopraga, aceste antiteze din finalul primelor catrene i-au sugerat comparația cu tragedia antică: „pe fundalul murmurat al *Corului* pare a se distinge *Anticorul*, fiecare propoziție fiind scandată simbolic, parcă, de alt recitator", vezi *op. cit.*

în flăcări de jale, codrii murmură jalea și se înfioară de mila pământenilor, legendarele ape ale locului poartă, în unde, jalea, cerul se înduioșează ascultînd psalmodierea sfîșietoare, fluturii-și sfiesc zborul în azur, lacrimile se amestecă în cîntece și hore, în ape, în rouă, invadînd în cele din urmă teritoriul sufletesc, metafizic. Suferința perpetuează visul neîmplinit al unui șir de generații. Durerea devine elementul de coeziune simbolică a universului material. Deși încă învăluite în taina sugestiei și a aluziei, sensul și motivarea suferinței, — adresîndu-se inițiaților, tuturor celor înfrățiți în lupta de eliberare națională și socială [15] — se află concentrate în ultima strofă. Dăinuind nestinsă de un mileniu — (prezentul verbelor indică durata) — jalea devine o energie latentă, prevestind momentul comutării în izbucnire justițiară. Finalul poemului proiectează un intens fascicol de lumină asupra sensului ideatic. „Om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trîmbiță de alarmă" [16] — (pluralul folosit pretutindeni, de la titlul poeziei și cu ritmarea simbolică a începutului de strofe: *La Noi*, traduce sensul profesiei sale de credință; poetul vorbește în numele unui *eu* multitudinar) — Goga se află aici nu în ipostaza vizionarului iluminat sau a răzbunătorului neiertător, ci în aceea a unui mesager al durerii colective, închinînd un lamento imnic, îndurerat, feericului său tărîm legendar. Finalul poeziei lasă să se întrevadă teama de zădărnicie, de neîmplinire a visului milenar, speranța topită în deznădejde. La începutul secolului, după un mileniu de oprimare, perspectiva eliberării rămînea îndepărtată și îndoielnică.

Versurile lui Goga nu rămîn însă prizonierele momentului politic în care au fost concepute, adevărata poezie eternizîndu-se, în timp și spațiu, prin virtuțile estetice. „Eu am crezut de la început în specificul național — spunea Goga — adică am crezut că nu se intră în universalitate decît pe poarta sa proprie. Am crezut în dreptul de a trăi al valorii autohtone ca o completare a principiului de universalitate" [17].

---

[15] Vezi și: D. Micu, *Început de secol 1900—1916*, 1970, p. 272—274; T. Virgolici, *Retrospective literare*, 1970, p. 236—250.

[16] O. Goga, *op. cit.*

[17] *Ibidem.*

PRIMUL PERIODIC ROMÂNESC: „FAMA LIPSCHII PENTRU DAȚIA"

OCTAV PĂUN

Istoriografia noastră literară a înregistrat puține date despre cel dintîi periodic românesc „FAMA LIPSCHII pentru Daţia", apărut la Leipzig, în luna iunie 1827, cu doi ani înaintea „Curierului românesc" al lui I. Heliade Rădulescu. Relatările parcimonioase, unele eronate, cu privire la existența acestui hebdomadar, consacrat, univoc, ca primul ziar românesc, ne-au lipsit pînă nu de mult de o cunoaștere mai apropiată a profilului și conținutului său. După cum se știe, abia în 1966, cercetătoarea Marina Cristea a descoperit, la biblioteca Brukenthal din Sibiu, la sfîrșitul volumului pe 1840 al „Foii pentru minte, inimă și literatură" un exemplar din această publicație, consemnîndu-se, astfel, pentru prima dată, titlul exact, complet: „FAMA LIPSCHII pentru Daţia" [1].

Trei ani mai tîrziu, Al. Săndulescu aduce unele date noi cu privire la acest periodic și, mai ales, despre unul dintre redactori, Anastasie I. Lascăr, fost student al Facultății de Medicină din Leipzig, ca și despre primul redactor, de fapt spiritus rector al revistei, I(oan M(ihail) K. Rosetti. Atestînd faptul că Anastasie I. Lascăr și-a luat titlul de doctor în 1832 cu dizertația *Aneurismatis aortae descendentis. Historia cum epicrisi*, Al. Săndulescu semnalează înrudirea celebrului medic român cu Duiliu Zamfirescu, care îi era nepot [2].

Istoriografia literară avea de fapt conștiința existenței unuia din fondatorii presei românești, dar timp de peste un secol nici un exemplar din această publicație nu fusese semnalat în vreo bibliotecă de stat sau particulară. Mențiunea pe care o face M. Kogălniceanu, într-un articol consacrat începuturilor presei românești, poate acredita ideea că „Fama Lipschii" i-a trecut prin mîini, cu rezerva, credem noi, a primelor numere, de vreme ce el consemnează ca dată de apariție anul 1828, și nu anul 1827. M. Kogălniceanu sublinia în articolul citat că, „după încercările lui Teodor Rakocea și ale lui Zaharia Carcalechi, în 1828, Rosetti reușește să scoată în Saxonia cîteva numere ale unui *jurnal politic românesc* (s.n.) numit *Fama Lipscăi* (...)", așezîndu-l pe Rosetti în rîndul celor care „au onorat publicistica românească, alături de Eliade, Murgu, Maiorescu, Bălcescu, Brătianu, frații Hurmuzăchești" [3]. Trei decenii mai tîrziu, A. D. Xenopol readuce la lumină *Înștiințarea*, semnată de Rosetti, care precedase apariția periodicului [4]. Textul reprodus de Xenopol e prețios pentru istoriografia literară prin aceea că dezvăluie îmboldurile și rațiunile care l-au determinat pe I. M. K. Rosetti să editeze la Lipsca o revistă în limba română. Este, în fond, o operă de pionerat cultural și național, la care se adaugă grija practică a realizării ei. I. M. K. Rosetti se va îngriji de procurarea unui corp de litere chirilice, inexistente în Lipsca, la care va apela și cunoscutul poet și culegător de poezii populare sîrbești, Sima Milutinović-Sarajlija, de care-l va lega o strînsă amiciție, venit la Leipzig pentru a tipări *Serbianka* (1826), opera care l-a consacrat în literatura sîrbă.

---

[1] Marina Cristea, *Primul ziar românesc: Fama Lipschii*, „Gazeta literară", 3 febr. 1966, p. 3 (nr. 7 nov. 1827).

[2] *Fama Lipschii, primul periodic românesc și redactorii săi*, „România literară", 6 mart. 1969, p. 13 (vezi și Dr. Gomoiu, *Din istoria medicinei și a învățămîntului medical în România, înainte de 1870*, București, 1923, p. 92: „Tot în 1832, doctorul I. A. Lascaris (Fokschsnensi) trece la Lipsca teza sa *Aneurismatis*, descriind un caz de anevrism și citează din literatură mai multe cazuri cu vindecarea spontană a anevrismului").

[3] *Jurnalismul românesc*, „România literară", Iași, 22 ian. 1855.

[4] A. D. Xenopol, C. Erbiceanu, *Serbarea școlară de la Iași*, 1885, p. 139 (Înștiințarea e lipită la sfîrșitul colecției *Albina românească* pe 1831 — colecția lui T. T. Burada).

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 1, p. 113—118, București, 1981

Preocuparea care-l animă pe Rosetti este aceea a necesității tipăririi „cărților daco-românești", ideea unei publicistici în limba națională. *Înștiințarea* sa e, cum spune Xenopol, un fel de proclamație adresată poporului moldovenesc pentru a fi sprijinit material și moral în nobila sa lucrare. Recomandîndu-se „daco-roman, ascultător științelor politicești în înaltul universitet al Lipschi(i) (...), Rosetti urmărește „înlesnirea și desăvîrșirea tipăririi cărților ... spre creșterea culturii daco-românești", confirmîndu-se, deci, scopul manifest politic și patriotic al periodicului editat de Rosetti, rol pe care-l remarcase și Kogălniceanu.

Semnatarul acestor rînduri, aflîndu-se la Belgrad, în primăvara anului 1971, și consultînd un studiu semnat de un exeget iugoslav al operei goetheene, a depistat o listă de publicații, de cărți, de culegeri și traduceri de poezii populare, aflate în arhiva Goethe din Weimar [5]. Pe primul loc al acestei liste figura periodicul românesc „Fama Lipschii pentru Dația" cu numele editorului I. M. K. Rosetti. În această listă erau menționate primele trei numere ale revistei românești. Dincolo de surpriza plăcută pentru un român de a descoperi numele unui conațional menționat într-o colecție din biblioteca lui Goethe, era incitantă ideea existenței posibile și a altor numere din acest periodic. Se cuvine să arătăm, dealtfel, că „Fama Lipschii" și editorul ei principal, I. M. K. Rosetti, nu reprezentau necunoscute pentru istoriografia literară iugoslavă, firește într-un unghi de incidență cu aria de activitate a lui S. Milutinović-Sarajlija, atît de importantă în istoria culturii poporului vecin.

Profesorul Vladan Nedić, șeful catedrei de literatură iugoslavă de la Universitatea din Belgrad, mi-a comunicat și alte date foarte prețioase despre prietenia dintre tînărul Rosetti și poetul și marele culegător de poezii populare, S. Milutinović-Sarajlija [6], pe care îl cunoscuse în 1825 la cursurile de filozofie ale celebrului profesor Ludwig Krug și la cele de homeopatie ale nu mai puțin celebrului Samuel Hahneman.

În același an, în luna iunie, la Weimar, am descoperit cele trei numere aflate la *Nationale Forschungs und Gedenkstäten der Klassischen deutschen Literatur*, în *Goethe Werke*, după o cercetare efectuată în Arhiva Universității din Leipzig.

Cum a ajuns „Fama Lipschii pentru Dația" în biblioteca lui Goethe? Spirit universal, marele poet german a manifestat un viu interes și pentru cunoașterea istoriei și culturii popoarelor din sud-estul european. În sfera acestui interes mai general, Goethe căuta, prin lucrări, prin legături cu personalități avizate care l-au vizitat, deseori, să-și facă o imagine cuprinzătoare firește și cu privire la Țările Române. Acest fapt apare evident dacă ne referim la relatările contelui Carol Frederich Reinhard (1731—1837), fost consul general în Moldova, sau la cele ale marelui postelnic Iacovachi Rizu-Nerulos [7] *(Istoria literaturii neogrecești, Istoria modernă a Greciei, începînd cu războiul de independență* și *Fragmentele istorice asupra evenimentelor militare cu privire la invaziunea lui Ipsilante în Moldova)*.

Scrisoarea poetului și dramaturgului german Wilhelm Cristoph Leonard Gerhard [8], prieten al lui Goethe, de la care ne-a rămas o interesantă corespondență adresată titanului din Weimar, e un izvor principal pentru a înțelege condițiile în care a apărut acest prim periodic românesc în Saxonia. Ziarul e recomandat lui Goethe ca un *ziar literar (belletristische Zeitung)*. Tot în această scrisoare (vezi anexa nr. 1) este inclus și un portret moral al publicistului român, prezentat ca un om cu preocupări multilaterale (student la medicină, la drept, la artele frumoase, editor și chiar reformator al ortografiei românești, pe lîngă profesiunea exercitată la Lipsca de agent comercial la celebrul tîrg). Apare evident faptul că această scrisoare [9] a fost trimisă lui Goethe pentru a-i atrage atenția asupra ambițiosului valah și a-i spori curiozitatea pentru cunoașterea poporului român și, eventual, a folclorului nostru. Se știe că Goethe manifesta un interes marcat pentru eposul sîrbesc, a cărui cunoaștere i-a fost mijlocită de culegeri existente la acea dată, dar pe care noi, din păcate, nu le aveam încă.

„Fama Lipschii pentru Dația", (numerele 1, 2 și 3 din 1827, ca și nr. 7 din nov., descoperit de Marina Cristea, are formatul 290 mm. × 230 mm, iar deasupra titlului o gravură, în stilul epocii, care înfățișează o femeie cu o mantie lungă și largă, plutind deasupra norilor, înconjurată de raze. În mîna dreaptă, femeia ține un pergament pe care e scris *Primiți ! precum trimit*, iar în mîna stîngă ține o trîmbiță.

---

[5] Jefto M. Milović, *Goetheovo interesovanje za nažu narodnu poeziju*, „Prilozi proučavanju narodne poezije, 1939, V, p. 78.

[6] Vladan Nedić, *S. Milutinović-Sarajlija*, Beograd, Nolit, 1959, p. 67 și urm.

[7] Eugen I. Păunel, *Informatorii lui Goethe asupra Principatelor Dunărene*, „Junimea literară", XXI, nr. 1—6, ianuarie — iunie 1932, și nr. 7—12 iulie — dec. 1932.

[8] W. Cr. L. Gerhard (Weimar, 29 nov. 1780 — Heidelberg, 2 oct. 1858) fiu de negustor, la început el însuși negustor, apoi consilier de legație al landului Saxonia-Meiningen, dramaturg la teatrul din Leipzig, traducător și poet liric.

[9] Publicată de Iefto M. Milović, în *Goethe, seine Zeitgenossen und die serbokroatische Volkspoesie*, Leipzig, 1941, p. 204.

Primul număr al publicației apare în luna iunie 1827 cu titlul „Fama Lipschii". Cuvîntul înainte, intitulat *Iubitorilor de muze cetitori* (vezi anexa nr. 2), semnat de Rosetti într-o frumoasă limbă românească, amintind de cronicari, dar și de eforturile care se făceau în epocă pentru dezvoltarea limbii noastre literare, expune programul revistei. Sînt prezente idei generoase ale ideologiei iluministe europene, îndeosebi ale Aufklärung-ului german și austriac, încrederea în progres, în desăvîrșirea naturii umane prin cultură, știință, arte, cultul pentru istorie, idei care au cunoscut o largă răspîndire prin cărturarii Școlii ardelene [10], *Istoria* lui Maior, după cum mărturisește editorul, i-a fost o carte de căpătîi. Dragostea de patrie și popor, emanciparea neamului prin cultură, prin instrumentul presei în limba națională sînt idei fundamentale ale crezului său politic și cultural: „Această dar, această dragoste m-a silit ca să gătesc Nații o mică masă. Aș fi voit ca dragostea aceea către Nație să fie întovărășită și de putere, ca s-o împodobesc cu felurimi de gătiri împreunate de ostenelile mele și adunate din învățăturile învățaților, însă nedesăvîrșirea către învățături mi-a oprit voința pentru neputință, și silindu-mă numai pentru dragoste a găti un ospăț împodobit cu felurimi de flori și de podoabe foarte mirositoare și mult prețuite, de nu și pentru mulți gătit; ci adevăr zic că nici din acești puțini nu se vor rușina unii de a zice: că nici cei mai nainte de noi n-au cetit Novele rumânești și tot au știut pentru suma sa destul — O ticăloșie!".

În programul revistei se simte, de asemenea, o puternică influență a ideilor cuprinse în lucrările *luminătorului* Gh. Lazăr. Marele pedagog a fost, credem, un model pentru tînărul redactor al primului periodic românesc și, s-ar putea, ca să-l fi avut printre elevii săi. La 1822, Lazăr lansează un *Apel* în vederea obținerii de subscripții pentru publicarea cursului de matematică. La sfîrșitul acestui apel, el se adresează publicului din Valahia: „De aceea noi facem prea cinstitului public de știre că voim a da la lumină în limba patriei adecă filozofia, matematica și gheografia, apoi după acestea va urma și istoria universală. Acestea sînt care voim, de va vrea Dumnezeu și de vom fi ajutorați de către *iubitorii de muzee compatrioți* (s.n.), să le supunem timpului" [11].

Celelalte articole cuprind știri luate, credem, din ziarele nemțești ale vremii [12] despre evenimente politice petrecute în Rusia, Grecia, Asia; se dau cîteva date geografice și demografice despre Portugalia și se începe un „serial" dintr-un fel de biografie romanțată a lui Ali Pașa, feudalul albanez, pașă de Ianina, „cel mai îndrăzneț rebelist și mai mare potrivnic Porții otomane ... pentru a sa țară înțelept și vrednic stăpânitor, ca războinic hotărît și foarte viteaz, dar ca om adevărat « diavol »".

Cel de-al doilea număr, apărut tot în iunie 1827, credem că în a doua jumătate a lunii, își schimbă, întrucîtva, foaia de titlu, adăugîndu-se *pentru Dația*. Numărul debutează cu un citat din Horațiu: „Numai acela prepusul și-a ajuns/ care folosul cu dulceață a compus" *(Arta poetică*, ultimele cuvinte din versul 343: „Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci"). În același număr, apărut în iunie, Rosetti semnează articolul de fond, care nu are titlu, dar e de fapt continuarea celor expuse de el în *Iubitorilor de muzee cetitori*. În acest articol, I. M. K. Rosetti preconiza, cu un an înaintea apariției *Gramaticii* lui Eliade, o reformă a ortografiei românești. Autorul se arată familiarizat cu preocupările din epocă privind ortografia românească, pledînd pentru utilizarea alfabetului latin într-o „combinare românească spre creșterea culturei". Studiul se încheie cu o exortație adresată slujitorilor învățămîntului românesc din acea epocă: „Deci învățători limbei romane, profesori de gramatică, inspectori și episcopi școalelor, orășenești și sătești, priimiți acest nou metod, urmați după dînsul învățătura precum și cei de sus numiți iubitori de muze privind la acest bun sfîrșit au ajutat eșirea lui la lumină. Fieștecare după datoria sa cea neascunsă a Iubitei Patrii să silește ca să scrie și să zică cele după putință folositoare tot acea datorie m-a silit și pă mine a scrie acest nou Metod, încredințat că printr-aceasta se va putea lesni învățătura cetirii".

Cel de-al treilea număr, din luna iulie, aduce ca noutate o rubrică de literatură universală, unde redactorul răspunzător al revistei zăbovește asupra literaturii sîrbești *(Din novitalele literaturii sîrbești)*, consemnînd contribuțiile majore pe plan lingvistic și literar ale „muzadorului" Vuk Karadžić, ca și tălmăcirea în limba sîrbă a operei *Ars poetica* de Horațiu,

[10] Romul Munteanu, *Literatura europeană în epoca luminilor*, Ed. enciclopedică română, 1971, p. 79, și urm.

[11] Apud Onisifor Ghibu, *Din istoria literaturii didactice românești*, ed. îngr. de Octav Păun, E.D.P., 1975, p. 91.

[12] S-a relevat că modelul publicației românești editate de I.M.K. Rosetti și A. Lascăr ar fi *Leipziger Fama* (oder Jahrbuch der merkwürdigsten Weltbegen *heiten)* care apărea într-o serie din 1819, avînd același format și cu același frontispiciu (v. A. Petrescu, *Precizări în legătură cu „Fama Lipschii pentru Dația". Prototipul ei german*, „Analele Universității București", XXII, nr. 2, 1973, pp. 117—125).

realizată de Hadžić Svetić[13] Iovan, poet și traducător, figură ilustră a epocii. La începutul literaturii române moderne, I.M.K. Rosetti este și unul dintre promotorii apropierii spirituale dintre poporul român și poporul sîrb. Istoricul relațiilor literare româno-sîrbe capătă un contur luminos și prin oda închinată lui Rosetti și poporului român de către prietenul editorului „Famei", Sima Milutinović-Sarajlija („Gospodin' Rozeti neotkaž posveti — în trad. — *Domnule Rosetti nu refuzați omagiul"*)[14]. Ne-am referit mai puțin la cel de-al doilea redactor și întemeietor al primului periodic românesc, doctorul Anastasie I. Lascăr, a cărui contribuție în plan publicistic s-a materializat prin articole de popularizare a științei *(Despre fizică* s.a).

„Fama Lipschii pentru Dația", primul periodic românesc, a avut o scurtă existență, deoarece tînărul și entuziastul I.M.K. Rosetti s-a stins din viață la începutul primăverii anului 1828, fiind înmormîntat la Leipzig, la 3 martie, iar Anastasie Lascăr, fiul starostelui de Putna, se va reîntoarce la Iași, unde din 1832 se va dedica unui alt pionerat la noi — medicina.

Leipzig, july 1827.

. . . . . .

P.S. Als eine literarische Neuigkeit muss ich Ew. Exzellenz noch berichten, dass seit kurzem hier unter dem Titel „Fama" eine belletristische Zeitung in wallachischer Sprache herauskömmt, die ein hier studierender junger Wallache, Namens Rosetti, schreibt. Dieser Rosetti, mit Milutinowitsch auf einer Stube lebend, hat sich viel von dem wissenschaftlichen Streben des Letztern angeeignet, versteht sich aber besser auf den Erwerb als sein Freund, den er oft durch Vorschüsse unterstützte. Pfiffig und in alle Sättel passend, sucht er in der Messe bey seinen Landsleuten als Mähler soviel zu verdinen, dass er ausser den Messen seinen Studien obligen kann. Er studierte erst Medicin, geht nun die Rechte über und erfasst auch schöne Künste. Er hat die Absicht, seine Sprache durch eine neue Rechtschreibung zu vervol kommen, hat hierzu einige neue Lettern giessen lassen, und gedenkt das noch nicht wissenschaftlich genug gebildete Idiom auszubilden. Gleich dem wuk Stephanowitsch will er nächtens die Wallachey bereisen und die Volkslieder seines Vaterlandes sammeln.
In der Herausgabe seiner Zeitung wird er durch einige seiner Landsleute unterstützt. Die Zeitung enthält der österreichischen Cenzur wegen fast nichts Politisches. Er hat mich gebeten, Ew. Exzelleuz einige Probeblätter beyzufügen, welche anliegend mitfolgen.

W. Chr. L. Gerhard

Leipzig, iulie 1827

. . . . . .

P.S. Ca o noutate literară trebuie să mai relatez Excelenței Voastre că aici, de scurt timp, apare un ziar beletristic în limba valahă, intitulat *Fama*, pe care-l editează un tînăr valah, care își face studiile aici, pe nume Rosetti.
Acest Rosetti, locuia în aceeași cameră cu Milutinović, și-a însușit multe din năzuințele științifice ale celui din urmă, fiind însă mai priceput în privința cîștigului decît prietenul său pe care-l sprijină, deseori, cu împrumuturi. Isteț și întreprinzător, el caută să cîștige ca intermediar, de la compatrioții săi, cu ocazia tîrgului, ca să se poată dedica, în afară de ocupația sa cu ocazia tîrgurilor, studiilor sale. El a studiat mai întîi medicina, acum trece la Facultatea de drept și intenționează să urmeze și artele frumoase. El are de gînd să perfecționeze limba sa printr-o nouă ortografie, în care scop a comandat să i se toarne cîteva litere și vrea să perfecționeze acest idiom încă insuficient evoluat din punct de vedere științific. Ca și Vuk Stefanović (Karadzić) vrea să întreprindă o călătorie în Valahia și să culeagă cîntecele populare ale patriei sale.
În editarea jurnalului său el este sprijinit de cîțiva dintre compatrioții săi.

Din cauza cenzurii austriece, ziarul nu cuprinde nimic politic.

Tînărul valah m-a rugat să anexez cîteva pagini de probă pe care vi le trimit.

Wilhelm Cristoph Leonhard
Gerhard

---

[13] Iovan Hadžić (1799—1869), traducerea în sîrbă din Horațiu poartă titlul *K. Oracija Flakka o stihotvorstvu kniga* și a apărut în 1827 (v. Iovan Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Belgrad, 1967, pp. 192—195).

[14] S. Milutinović-Sarajlija, în *Nekolike piesnica, starih novih i socinienih*, Leipzig, 1826, p. III—VI (vezi anexa nr. 3).

Iubitorilor de muze cetitori!

Urmarea cea vechie a Amiciției a stat din chemarea la desfătări și ospețe.

Aceasta nu numai pă cei vrednici de pomenire învățați, dar și pă toți înțelepții, teoreticește și moralicește au încredințat. Cine au făcut ospățul celor șapte înțelepți, decît Amiciția? Cine p-acela al Cleopatrii decît dragostea cea naturală? Firea însăși precum vorbește, nemurirea Istorii.

Aceasta dar, această dragoste m-a silit ca să gătesc Națiii o mică masă. Aș fi voit ca dragostea aceea cătră Nație să fie întovărășită și de putere, ca s-o împodobesc cu felurimi de gătiri împreunate de ostenelile mele și adunate din învățăturile învățaților, însă nedesăvîrșirea cătră învățături mi-a oprit voința pentru neputință, și silindu-mă numai pentru dragoste a găti un ospăț împodobit cu felurimi de flori și de podoabe foarte mirositoare și mult prețuite, de nu și pentru mulți gătit; ci adevăr zic că nici din acești puțini nu să vor rușina unii de a zice: că nici cei mai înainte de noi n-au cetit Novele rumănești și tot au știut pentru sama sa destul — O ticăloșie! —

Însă ca mai în scurt a cuvînta despre apucarea mea în această lucrare ce de lipsa neamului cu mult și mai de folos este decît la așa fel de gătiri nesimțitoare răspuns a da.

Înștiințarea către iubiții mei compatrioți. D. Romani, de la 15 mai, despre așezarea Tipografiei rumănești prin mine la d. Braitkopf și Ertel la mai mulți va fi cunoscut pînă acum cugetul care-l port pentru neamul D. Roman încît sărac mă găsesc de cuvinte a mă mai lăuda, dar prin urmarea acestii nădăjduiesc vrînd Puterea firei prepusul a-l împlini.

Numai locul unde mă aflu cere la așa fel de-apucare multe și acestea de la altul nu le pot dobîndi, decît prin mijlocul compatrioților adevărați prin prenumerație la această tînără Novelă, după cum și unii din negutători bucureșteni și focșeneni carii tocma aici la Tîrg s-au întîmplat n-au lipsit vrednic și măreț Patriotismul lor a arăta Saxonezilor ca ce fel de rîvnă unii din Români spre cultură hrănesc (O d'ar fi și alți mai mulți!)

Deci toți aceia carii vor binevoi să priimească și de a să numi vreodată strănepoților întemeietori acestii apucături poate fieștecare acum a-și arăta zelul cît mai curînd și după a sa voință.

Dumnealor cei din București care vor binevoi a ajuta poate deodată a să prenumăra la Dum. D. Frații Dumovici sau la Herr. W. H. Thierry Comp. Cei din Craiova la D. Slugerul Ioan Băluță Dumneavoastră cei din Iași veți binevoi a vă prenumăra la D. Magardici Hagi Tamos. Cei din Focșani la D. Sarchiz Baroncea sau la D. Ioan Lascar.

Rumânii din Transilvania, din Banat și din Ungaria vor binevoi de a să prenumăra la vînzătorul de cărți Hartleben Hartleben in Pesth) în Pesta. Costul acestii noo Gazete numită *Fama* este pă an cu toată cheltuiala poștii pentru un exemplar galbeni șase.

N.B. Acei ce vor voi a să prenumăra pe șase exemplaruri deodată vor primi al șaptelea în dar.

Nădăjduiesc foarte că urmarea acestor întîmplări tuturor plăcute va fi și dobîndind sfîrșitul tare mă voi bucura.

Si sînt al vostru
De bine voitor
I.M.K. Rosety

Gospodin Rozetti Neotkaž posveti!	Domnule Rosetti Nu refuza omagiul! *
O lietima mladi, O Naukam radi, Svog bližniega druže! Tek'što'sam te naa'o, I u dare t'zašo, Ali ti me skruže: „Dobrodoš'o brale! Ljudstva ljublom ždrale Zdrav i sretan bio! Znam ti žarak čisti,	Tînăr de ani, În știință lucrează, Prieten al aproapelui! De curînd te-am întîlnit, Cu daruri m-ai răsplătit Și cu prietenie m-ai întîmpinat: „Bine-ai venit, frate! Sănătos și fericit să fii! Îți cunosc dorința fierbinte și curată,

* Această poezie închinată lui I. M. K. Rosetti, ca și alte poeme din opera lui Sima Milutinović-Sarajlija, prezintă mari dificultăți pentru traducător. Dacă prima parte a poeziei e mai elaborată și mai interesantă pentru poetica sîrbă, în partea finală se constată absența unei idei clare, ca și renunțarea la rimă și la ritm.

K'ime gorim isti ...
Iál'sam slova slio ...!
Serbka i Romanka
Prenules'senka
I otresles'zjeva;
Nuk'te glasi širom,
Pak de i ti lirom!
Nek'izvies'ševa!"
Liksu posliedstvia
Zbor i tvore sliubna.
Stupai nogom smjelom
Prem'
No šta čeka tamo ...
Na biliezi samo?
Svo blaženstvo višnie!

Care și pe mine mă mistuie ...
Căci și eu turnat-am în slove ...
Sîrboaica și Românca
S-au trezit din somnul adînc
Și aceste voci se-aud acum pretutindeni
Și-acum cu lira ta
Să se facă auzită ciocîrlia!"
Chip al viitorimii
Cuvînt și faptă sînt.
Ne îndreptăm spre viitor
Păşind cu paşi siguri
Spre
Dar ce ne aşteaptă acolo
Oare ce soartă vom avea?
Numai recunoştinţa sublimă!

Am revenit asupra acestui subiect, cu unele completări, care relevă noi dimensiuni ale relațiilor literare româno-sîrbocroate.

Am fost însă foarte surprinși să constatăm cum sînt utilizate datele descoperite de noi și, mai ales, comentariile noastre într-o recentă lucrare (M. Popa, Valentin Tașcu, *Istoria presei din Transilvania pînă la 1918*, ed. Dacia 1980) unde autorii practică dezavuatul procedeu al colajului.

ärchen der Welt. I, Südeuropa hrsg. von Felix Karlinger, DTV, München, 1978, 521 p.

Prestigioasa editură münchenează specializată în ediții de buzunar DTV a inițiat o elegantă serie, intitulată *Märchen der Welt* și alcătuită pe baza textelor apărute în colecția *Die Märchen der Weltliteratur* (Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf und Köln), cu intenția declarată de a face cunoscut publicului larg de limbă germană un crîmpei din ceea ce reprezintă în cultura universală „menschliches Gemeingut". Sarcina dificilă de a coordona această întreprindere a fost preluată de reputatul romanist Felix Karlinger de la Universitatea din Salzburg, bun cunoscător a mai multe limbi, printre care și româna, și familiarizat cu problematica, atît teoretică, cît și factologică, a folcloristicii: vezi cartea sa intitulată *Einführung in die romanische Volksliteratur* (München, 1969).

Primul volum al seriei este consacrat Europei sudice, teritoriu vast, divers populat, unde o trăsătură elementară distinctivă a basmului „auf Wanderschaft zu gehen und von Volk zu Volk in neuen, anders farbigen Gewändern aufzutreten" se verifică la modul cel mai caracteristic. Editorul își divulgă dintru început o viziune dinamică și totodată nedogmatică prin modalitatea în care tratează, conceptual, unitatea denumită Europa de sud; altfel decît pentru geograf sau pentru botanist, formula desemnează o realitate în mișcare, zone de interferență a mitologii, civilizații și culturi ale căror orizont și cuprindere sintetizează desfășurări istorice, procese milenare cu consecințe încă actuale. Faptul că citim între basmele alese de Felix Karlinger texte traduse din ucraineană, română, bulgară, macedoneană, sîrbocroată, slovenă, greacă, albaneză, italiană (inclusiv zona sardă și malteză), retoromană, franceză (din Elveția), provensală, catalană, bască, spaniolă și portugheză trimite către un nucleu unitar, către un argument spiritual de profunzime al liantului depășind axiomatica geografică. Se justifică pe deplin în volumul de față afirmația editorului cum că „das Gemeinsame ist in der Regel stärker als das Trennende, wenn auch das unterschiedliche Fortleben der Erzählungen in der mündlichen Tradition, die differierende. Ausprägung der kulturellen und gesellschaftlichen Verhältnisse ... äusserlich grössere Gegensätze sichtbar zu machen scheinen". Desigur că diferențe etnofizice și lingvistice îi despart pe greci de slavi și pe aceștia de populația romanizată stabilită în jurul țărmurilor mediteraniene, desigur că schisma religioasă dintre creștinătatea orientală și cea occidentală, evoluțiile politice diferite urmate de popoarele din regiune, influențele exterioare variate la care au fost supuse: germani, arabi, turci, mongoli au marcat diferențieri deloc neglijabile în conținutul unui tezaur folcloric care rămîne totuși în structurile fundamentale ale mentalităților pe care le reflectă un patrimoniu comun tuturor popoarelor sud-europene. Explicația nu-și află doar temeiuri geoclimatice sau de psihologie colectivă; se pune cu necesitate chestiunea circulației temelor și motivelor, a contactelor și interferențelor productive și receptive, a esenței dialectice definitorii pentru literatura fie orală, fie scrisă.

Felix Karlinger ține să-și sublinieze aderiunea teoretică la concepțiile celebrului cercetător Max Lüthi, în consens cu care definește noțiunea de basm — adesea simplificată în accepția generală legată de clișee impuse de predominanța unor lecturi precoce precum cele ale basmelor fraților Grimm — într-o reprezentare polimorfă și polivalentă. Aceasta înseamnă în primul rînd scoaterea în evidență a funcțiunilor deținute de oralitate, a rolului determinant al povestitorului, a raportului dintre stabilitate și improvizație. „Wenn der Erzähler mit seiner Geschichte beginnt, so schwebt ihm wohl ein konkreter Sinnzusammenhang vor, aber die Ausführung ist im Detail noch völlig offen, die Einführung von Seitensträngen und die Kontamination von anderen Motiven noch keineswegs verbindlich". Viziunea lui Roman Ingarden despre opera literară, considerată înafara actului lecturii, a contactului direct cu receptorul, doar „construcție schematică", șir de *Unbestimmtheitsstellen* menite abia a fi concretizate în procesul receptiv, poate fi lărgită în cazul folcloristicii (și nu numai) asupra momentului productiv, el însuși premisă dar și consecință a celui receptiv; elementul stabil nu-l mai constituie aici un text *scris*, ci doar un inventar tematic mai mult sau mai puțin constant, ce este supus unor operații succesive de *reinterpretare*, *remodelare*, ceea ce în ultimă

instanță înseamnă *re-producere*. Basmul există doar în ipostaza *spunerii*, a povestirii sale. „Das Gestaltung des Stoffes erfolgt erst unterm Erzählen, und das Ausmass des Interesses der Zuhörer, die Spannung oder auch die Müdigkeit des Publikums gewinnen deutlichen Einfluss auf die Aufbereitung der Geschichte". Între *Kunstmärchen*, *Buchmärchen* și *Volksmärchen* abia acestea din urmă, legate prin numeroasele variante de configurația unică a momentului povestirii, conservă în esența ei adevărata tradiție folclorică.

Prin însăși condiția conservatoare a tiparului, basmele prezentate în traducere germană de ediția lui Felix Karlinger apar și ele într-o haină relativ deformantă, „weil der vorliegende Text keine eindeutige Vorstellung von Erzählsituation und Funktion vermitteln kann". Dincolo de aceste greutăți inerente (de natură mai ales teoretică), culegerea răspunde din plin obiectivelor unei colecții în format de buzunar. Cititorul este captat de studiata diversitate a textelor, de luxurianta lume a unei mitologii mereu actuale în sensurile sale general umane.

Basmele românești, bine alese și bine traduse, provin din culegerea *Rumänische Voksmärchen*, îngrijită de Felix Karlinger și Ovidiu Bîrlea și apărută la Düsseldorf în 1969; dintre ele vor capta pe cititorul german mai ales prin bogăția epică *Drăgan Cenușă*, *Mit Odoleandem Sohn der Boldicuța* și *He-was-ich-weiss-nicht-was*, toate trei culese de Ovidiu Bîrlea de la țăranul Gheorghe Zlotar din Fundu Moldovei.

Andrei Corbea

Ion Rotaru : *Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri* (Minerva, București, 1979)

După *O istorie a literaturii române* în două volume pînă acum, și după o altă lucrare, *Valori expresive în literatură română veche*, Ion Rotaru adaugă într-o suită necesară *Forme ale clasicismului în poezia românească pînă la Vasile Alecsandri*. Oricare ar fi fost în aceasta din urmă intenția de ansamblu a autorului, de a da o carte de analiză sau de sinteză, cert este că lucrarea nu apare în afara stringentelor cerințe ale istoriei literare. Lăsăm la o parte întrebarea de moment, dacă aceste cărți urmează metodic o cronologie. Dacă istoriile literare sînt o încununare a studiilor monografice și a eseurilor de analiză, sau dacă istoriile literare premerg sinoptic și apodictic peisajul critic încă departe de a fi parcurs. Dar istoria și critica literară sînt fenomene vii, și ca orice fenomene vii au partea lor de capriciu. În fond, cînd ambele categorii de lucrări poartă semnătura aceluiași autor, cronologia apariției devine o chestiune superfluă. Cine citește istoria literară și vrea să adîncească un gen sau o specie într-o anumită epocă, află în asemenea lucrări, cum este cea de față, o complementaritate. Nimic mai pozitiv. Cu condiția însă ca termenii istoriei literare să nu fie contrazișî de rezultatele recentei cercetări. Pericolul acesta, dacă autorul nu a dorit expres să se revizuiască, e ocolit, sau cum e cazul aici, dispare de la sine prin integrarea organică a unei viziuni. De unde necesitatea de a continua în alte cărți și peisajul celorlalte genuri și epoci în perspectiva tuturor curentelor, ceea ce ar corespunde unei construcții de tip piramidal. Un șantier deschis pentru o viață.

Așadar, fiind vorba numai de forme ale clasicismului în poezia românească, cercetarea a putut demara odată cu începuturile literaturii noastre, din care însă procesul de decantare al istoricului literar aduce în pagină numai valorile expresive. Sprijinindu-se apoi pe unele teorii mai noi sau mai vechi privitoare la „clasicismul românesc de substanță", „condiționat de specificul limbii pe care o vorbim și o scriem, într-un înțeles mai larg și de spiritualitatea thracogetică și latino-mediteraneană cu care traversăm istoria timp de două milenii și mai bine" (p. 437). Aserțiunea se susține, mai ales cît privește folclorul, însă pentru creația cultă, limba rămîne numai un material, cum este marmora pentru sculptor, să zicem, materie modelabilă, primind închipuirea unei individualități artistice, pentru care însă istoria milenară nu este decît un avatar. Dincolo de acestea, un asemenea subiect reține încurajări reale din recunoașterea unanimă a clasicismului ca ideal, un ideal, cum avizează autorul, ce nu rămîne în formă pură, și ale cărei situații limită apar, firește, la o literatură întîrziată cum este a noastră. De unde și copenetrația cu romantismul. Suportul teoretic al cărții, configurat în *introducere* și-n *încheiere*, oferă cîteva repere. Mai întîi, o înțelegere mai simplă, dar nu simplistă, a clasicismului, acceptînd pe Boileau, uneori prin filtru călinescian și opunîndu-se polemic lui Adrian Marino, opinînd pentru prezența unui caracter național, fie și pronunțat, în clasicismul românesc, ceea ce nu ar știrbi cu nimic înțelesul european al clasicismului, dacă

elementele cu o caracteristică națională răspund viziunii estetice și idealului clasic al omului. Și ca problemă deschisă discuției rămînînd numai faptul dacă clasicismul este dincolo de organizarea lui ca un curent și o vîrstă a creației. Autorul se pare că înclină, ca și Eugen Lovinescu, spre această înțelegere, de vreme ce își ia ca motto un citat din Eminescu, cel care în *Fântâna Blanduziei* (însă numai acolo și destul de tîrziu), pleda pentru un ideal clasic al omului. În fine, metodologia declarată pare a fi nu una care să răspundă preceptelor structuraliste, deși întreaga carte e așezată pe structuri. „În lucrarea de față am preferat așadar, să ne așezăm la locul nostru, de ... practician al istoriei literare", care vede în operă un „unicat", ceea ce înseamnă că metoda ar răspunde tradiționalismului lansonian. Ordinea clasică era firesc ca să-i impună un spirit al construcției cu armonii arhitectonice și-o anumită geometrie carteziană. Și în această privință, deliberat, nu introduce ierarhizarea de valori. Sau consecvent principiului de alianță a clasicismului cu trăsăturile naționale, exclude neoanacreontismul, absent la contribuția regenerării conștiinței românești. Alecsandri, însă, lipsește, „poate nu cu perfectă îndreptățire", „deși e primul mare clasic". Ne-ndreptățirea știrbind mai ales arhitectura însăși a fenomenului culturii, care fără Alecsandri își pierde armonia clasică.

Din altă perspectivă, morfologia lucrării răspunde în întregime scopului cercetării. epocii vechi aflîndu-i-se mai întîi o axă clasicistă în acea prezență a ecourilor Antichității. De la *Hronograful* lui Moxa pînă la Cărțile populare, cu Năsturel și Olahus, cu marii cronicari moldoveni și munteni. Epoca premodernă și modernă fiind scrutată din perspectiva *epopeii*, nelipsind Barac, Aaron, Pogor, Negruzzi, Asachi, Stamati, I. H. Rădulescu, Bolintineanu, Pelimon, Aron Densușianu, Baronzi, Bumbac. Unii din ei fiind regăsiți în secțiunile dedicate *Arcadiei, satirei și epistolei, fabulei* sau *poeziei ocazionale*. Stabilind filiera de trecere a culturii grecești și latine prin „canal" bizantin, amintește de Moxa pentru manuscrisele sale conținînd traducerile epopeilor homerice. Grigore Ureche este încorporat spiritului clasic, mai ales prin aplicația limbii, stilul de pisanie sau cronica săpată în piatră, cum elevant se relatează apoi, că acest stil corespunde unei realități date a cronicilor „murale" de la Suceava, Bucovăț și Războieni. La Miron Costin, izvoarele scriptice duc la Plutarch și Horațiu, „utilele dulci" fiind de fapt „zăbava cetitului cărților". Stolnicul Constantin Cantacuzino, adept al lui Vico, descoperă cultura antică prin cea occidentală clasică. La Dimitrie Cantemir află atitudine pro- și contra Antichității. Pe rînd aristotelismul, înclinarea spre cultura latină și mitologia ei. Cărților populare le recunoaște, printre altele, procesul de bizantinizare și apoi adaptarea la creștinism, urmată de compromiterea mitologiei eline. Secțiunea dedicată *epopeii* îl consacră, în ciuda opiniilor diferite, pe Ion Budai-Deleanu, prin admirația față de clasici, și prin „imitarea" lor. O imitare creatoare și nu o „originalitate" obținută prin „evaziune", concluziile culminînd în aprecierea după care autorul *Țiganiadei* este un clasicist apropiat de baroc. Din epoca modernă, C. Negruzzi, alternînd între clasicism și romantism, are mai întîi ambiții clasicizante (de a scrie o *Ștefaniadă*) și puterea de a se cenzura. Asachi e studiat pentru viziunea lui mitică, Stamati pentru al său *Rolando furios moldovenesc*, I. H. Rădulescu, ca autor de epopee *(Anatolida, Mihaida)*, ca moralist clasicizant, revendicîndu-l pe Boileau pentru o literatură ca a noastră tînără, care cere un „Bildung", și ale cărui imperative sînt talentul, studiul, justețea, philocalia. Bolintineanu, autor al *Traianidei*, cultivînd teme clasice filtrate prin lirica Văcărești lor. Aron Densușianu, deși autor de epopee, clasicizant notoriu, tăind totuși prin latinismul său ardelean antidacic rădăcinile care coborau în substrat. Lui Baronzi i se pune în lumină ideea vehiculată în *Daciada*, după care romanizarea Daciei ar coincide cu răspîndirea creștinismului, iar lui Romulus Scriban, în *Penații Troii*, ideea că grecii cei vechi ar fi strămoșii românilor, deoarece Penații din Roma aduși de Eneas, sînt duși de Traian la Sarmisegetuza, de unde sub Radu Negru trec la Tîrgoviște.

Deși în economia lucrării secțiunea *Arcadia* are un spațiu mai restrîns, sînt discutate creațiile de tip Gessner și Florian, ca o putere a modei, cu un fundament în ultimă analiză rousseauist. *Satira, caracterele și epistola*, ca secțiune, primește în schimb o dezvoltare corespunzătoare. Tema succede de la Olahus prin D. Cantemir, Pogor, I. H. Rădulescu și Mumulean, pînă la Alexandrescu și Bolintineanu.

Interstițiul social al epocii se descifrează ocazionînd un studiu de sociologie literară, dezvăluind conflictele politice și literare, puterea de invenție și de expresie. Cît privește *fabula*, punctul culminant e aflat în Grigore Alexandrescu, al cărui geniu constă „în a găsi tocmai «ritmul», măsura exactă a versului și secvențele compoziționale strict necesare". Poezia ocazională este prezentată prin reacreditarea termenului, mult timp desavuat. Autorul are, am putea spune, o înțelegere goetheană, căci poezia de ocazie devine o *Gelegenheitsdichtung*, în stare de a memora istoria în faptele ei care trebuie să rămînă nemuritoare. Pentru aceasta, Ion Rotaru a dat o deosebită pondere secțiunii, sugerînd posibila descoperire a biografiei interioare a poeților, al căror suflet putea fi recunoscut la incidența individualului cu socialul la care aderau.

În ansamblu, lucrarea în discuție apare ca o carte monolită, așezată judicios, documentată, gîndită și elevată în stil. Pentru o perioadă atît de întinsă, mai bine de trei secole, problemele deschise dezbaterilor nu lipsesc. Cu grije autorul a ales calea care să corespundă cercetării sale. Principiul diriguitor al acesteia fiind o axiologie estetică, cu un primat valoric. Direcția de spirit vine incontestabil de la G. Călinescu și N. Iorga. De la primul, autorul a distins valorile „stilului" de ale „manierei", reușind să graviteze în jurul unui model, să „imite" aristotelic, deci să fie original. Informarea benedictină nefiind însoțită de o tristețe a erudiției, căci autorul se emancipează de spiritul arhivistic printr-o jovialitate moldavă, ieșind din arsenalul memoriei, impus de întreaga țesătură de relații (vezi N. Iorga) cu o siluetă sveltă. O cercetare asiduă dublată de truculența unui actor care-a știut să înnobileze un obiect arid. Această tentă de modernitate venind adesea din circulația pe vertical în sus și-n jos, între o epocă și alta, între meridiane și latitudini diferite, făcînd să schimbe optica asupra unui peisaj ce este „déjà vu". Și, aplecat cu generozitate asupra fenomenului, să îl exprime în toată bogăția lui barocă.

Aurel Petrescu

Discursuri de recepție la Academia Română. Ediție îngrijită de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu, prefață de Octav Păun, documentar de Antoaneta Tănăsescu, București, Editura Albatros, 1980, XXX+397 p.

Trebuie de la început să salutăm ideea ce au avut-o Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu de a reuni, într-o carte destinată tineretului (și nu numai lui!), o selecție din discursurile de recepție la Academia Română rostite de mari personalități ale științei și literaturii noastre. Aceste pagini, strălucite modele de elocință, o elocință hrănită dintr-o problematică de prim ordin, se impun deopotrivă prin interesul lor, de o actualitate neștirbită de scurgerea anilor, și prin expresivitate (ca strălucite pagini de oratorie). Și aceasta pentru că marile personalități chemate în sînul celui mai mare for de cultură al țării au ținut să-și spună opinia asupra unor probleme cardinale ale istoriei, existenței și gîndirii poporului nostru, ale dăinuirii sale milenare. Axarea pe problemele majore ale poporului român a fost dealtfel un deziderat programatic exprimat în cadrul discuțiilor despre rostul discursurilor de recepție: „Un individ oricît de mare ar fi fost tot este mai mic decît o națiune întreagă, iar discursul ar fi bine să înfățișeze cele mai însemnate cestiuni naționale ce vor crede dînșii" — spunea N. Ionescu. Acceptîndu-se această opinie, n-au fost excluse discursurile-portret închinate unor eminente figuri de academicieni înaintași, discursuri care s-au încadrat și ele în mod firesc în problematica generală, figurile de cărturari evocate fiind exponente ale obsedantelor idei dezbătute de înaltul for academic. Aceste idei au fost: unitatea politică și culturală a poporului român, latinitatea limbii sale, continuitatea lui în spațiul carpato-danubian-pontic, prețuirea culturii populare și a țăranului român.

Volumul antologic semnat de Octav Păun și Antoaneta Tănăsescu cuprinde 24 de discursuri, semnate de istorici, filozofi, scriitori, lingviști, compozitori, pictori. Dincolo de preocupările specifice disciplinei ce-o servește noul ales, dincolo de sigiliul particular al fiecărei personalități, aproape fiecare din cei ce au rostit discursuri de recepție au dezbătut, într-o măsură mai mare sau mai redusă, problematica majoră amintită mai sus. Astfel, ca să luăm un singur exemplu, Liviu Rebreanu vorbește vibrant și convingător despre statornicia și continuitatea poporului român: „România actuală cu Dacia de odinioară sînt congruente nu numai în privința configurației geografice, dar și a configurației etnografice românești. Acest fapt sigur, această evidență bătătoare la ochi ar trebui să pună pe gînduri, dacă nu să-i dezarmeze, pe apostolii interesați ai discontinuității românești în propria noastră țară. Ce argument de continuitate poate fi mai plauzibil decît existența aceluiași popor, pe aceleași locuri, după două mii de ani? Inexplicabilă ar fi tocmai discontinuitatea. S-au văzut popoare mutîndu-se în altă țară, se cunosc popoare care au dispărut cu totul, dar un popor, care să dispară și să se risipească pentru a reapărea, peste multe sute de ani, exact în locurile pe care le-a părăsit, ar fi o minune ce nu se poate întîmpla decît în anume manuale istorice cu tîlc". Problema va fi reluată, cu uneltele istoricului de mare autoritate și cu argumente imbatabile, de către Constantin C. Giurescu la nivelul unui întreg discurs.

O problemă abordată de mai multe ori este aceea a culturii populare, căreia îi sînt subliniate vechimea, originalitatea, rolul activ în edificarea unei culturi majore. Astfel, au fost rostite în această chestiune discursurile: D. Zamfirescu *(Poporanismul în literatură)*; B. Delavrancea *(Din estetica poeziei populare)*; S. Mehedinți *(Caracterizarea etnografică a unui popor prin munca și uneltele sale)*; M. Sadoveanu *(Poezia populară)*; L. Blaga *(Elogiul satului românesc)* și L. Rebreanu *(Lauda țăranului român)*. Referiri la aceleași probleme nu lipsesc din alte discursuri. La acest punct reamintim opinia atît de judicioasă a lui L. Blaga care examinînd relația cultură majoră — cultură populară spunea: „Cultura majoră nu repetă cultura minoră, ci o sublimează, nu o mărește în chip mecanic și virtuos, ci o monumentalizează potrivit unor vii forme, accente, atitudini și orizonturi lăuntrice. O cultură majoră nu se stîrnește prin imitarea programatică a culturii minore. Nu prin imitarea cu orice preț a creației populare vom face saltul de atîtea ori încercat într-o cultură majoră. Apropiindu-ne de cultura populară trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruchipări ca atare".

Am semnalat numai cîteva aspecte ale acestor pagini, însă volumul cuprinde o problematică diversă, vădește varietatea și profunzimea preocupărilor științifice ale Academiei Române, care au rodit în lucrări de referință.

Nu trebuie să se rețină de aici că toate paginile au nedezmințită pecete de studiu, de elaborare doctă. M. Sadoveanu, de exemplu, a ținut chiar să-i precizeze lui Ion Bianu, care era surprins de scurtimea discursului noului academician: „cum aceste lucruri le spune un poet, nu i se șade bine să argumenteze ca un critic". Evident, factura aceasta de meditație poetică nu știrbește în vreun fel valoarea antologică a paginilor discursului de recepție al lui M. Sadoveanu, care au importanța unui crez literar.

Avînd de respectat un anumit cadru oferit de editură, îngrijitorii volumului s-au văzut nevoiți să rețină doar un sfert din cele aproape o sută de discursuri (cîte însumează prima și a doua serie la un loc). Un singur regret ne stăpînește, și anume că textele sînt, nu de puține ori, croșetate. Astfel, primul discurs al lui Al. Papiu Ilarian, a fost croșetat de nu mai puțin de unsprezece ori. Altfel, în rest, în interesanta prefață semnată de Octav Păun și în „documentar" (30 pagini de note), cartea vădește calitățile de buni cercetători ale celor doi îngrijitori, care ne rămîn însă datori cu o nouă ediție, mai completă și lipsită de ... croșete.

Iordan Datcu

Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, Cartea românească, 1980

Printre lucrările monografice consacrate scriitorilor de plan secund, cartea Zinei Molcuț, despre Ștefan Petică, se remarcă prin seriozitate și profunzime. Într-un substanțial *Argument*, lipsit de pedanteria specifică unor asemenea motivații în tezele de doctorat, interpreta își revendică dreptul de a trata personalitatea poetului ca pe un destin împlinit, fără acele concesii sentimentale acordate scriitorilor expiați prematur, dar și fără rigorile suspicioase care nu le acordă nici ceea ce merită din cauza sfîrșitului lor tragic. Atît cît a realizat e deajuns pentru a-l considera pe Ștefan Petică un poet exprimat pe deplin, ceea ce ar fi urmat, dacă scriitorul ar fi avut o viață normală, nu putea decît să complinească liniile unui portret în esență configurat.

Asemenea precizări programatice ar rămîne simple ipoteze de lucru dacă autoarea nu ar aduce —, pe parcursul comentariului critic, toate dovezile care demonstrează verosimilitatea lor. O primă parte a cărții reconstituie viața poetului, în etape distincte, pe baza unei bogate documentări, care adună, într-o sinteză edificatoare, mărturii ale contemporanilor, însemnări de arhivă, depistate cu migală și pioșenie, încît se pare că toate sursele de informare au fost epuizate. Reconstituirea biografică nu are un scop în sine, ci vizează degajarea detaliilor semnificative de restul materialului strict informativ, în vederea creionării unui portret moral al scriitorului. Și trebuie să o spunem direct că autoarei îi reușesc mai ales acele tușe care privesc viața afectivă a poetului, atît în domeniul erosului cît și în cel al prieteniei. Îndeosebi urmărirea tribulațiilor iubirii poetului pentru Izabela Andrei (ulterior Sadoveanu), în faza activității lor socialiste, cu acel amestec de candoare și de entuziasm, de intransigență împinsă pînă la ridicol, se constituie într-un tablou sugestiv pentru epocă și semnificativ pentru caracterul îndrăgostiților. Sînt nuanțe infinitezimale ale mișcărilor afective, uneori poate cam

excesiv demontate, dar, oricum, de preferat atîtor contribuții biografice greoaie, în reproducerea brută a documentelor.

O altă secvență a cărții este consacrată liricii poetului, văzute ca „un reviriment esențial în dezvoltarea poeziei noastre" (p. 183). Sînt astfel analizate volumele *Fecioara în alb*, *Cînd vioarele tăcură* (grafiat *viorile*, deși în ediția datorată aceleași exegete avem forma *vioarele*), *Moartea visurilor* înțelese ca o nouă etapă în dezvoltarea lirismului românesc, ca demers important spre transformarea „sensibilului în semn" (p. 189), spre „esențializare" (p. 198), spre „sinteza creatoare" (p. 214) marcată de simbolism. Ideea autoarei, împărtășită și de alți critici, dar nu atît de răspicat, este că abia prin Ștefan Petică simbolismul românesc își găsește formele proprii de exprimare, depășind elementul anecdotic și discursiv, pe care-l întîlnim adesea la poeții anteriori, implicit la Alexandru Macedonski. Pentru a releva saltul realizat de poezia lui Petică, autoarea aduce în discuție textele cele mai sugestive, detectînd principalele teme, motive, obsesii ale poetului. Sînt menționate și aspectele caracteristice altor formule poetice, înglobate de poezia lui Petică, precum și carențele acesteia. Exegeta are mereu percepția proaspătă a lirismului autentic și posedă — deși expresia poate părea pretențioasă — spirit de finețe în receptarea poeziei (mai ales a unui asemenea gen de poezie care nu-și dezvăluie ușor secretele, iar pentru unii le ține tăinuite pentru totdeauna). Cu toate acestea, pentru finalitatea temerară pe care și-o propune lucrarea, senzația e de puținătate. Cu o poezie evanescentă, subțiată la cîteva motive, oricît ar fi acestea de aprofundate, nu se putea realiza o revoluție în lirică. Zelul autoarei e admirabil, dar nu e și convingător. Deși e mai prozaic, trebuie să admitem că radicalizarea lirismului în sens simbolist la noi a fost rodul confluenței mai multor factori și al contribuției mai multor poeți, pe care nu e cazul să-i înșirăm acum.

Un alt capitol al lucrării se ocupă de poemele în proză ale autorului. Sînt actualizate, cu acest prilej, aspecte ale creației scriitorului, care păreau uitate pentru totdeauna, dar care, printr-o punctare nuanțată a valorilor perene, își dovedesc trăinicia în timp. Numai că de data aceasta noutatea formulei vehiculate de Petică nu mai este atît de frapantă, prozatorul (poet, de fapt) fiind umbrit de contribuțiile similare ale altor scriitori (Macedonski, Anghel, de pildă).

Alături de secvența consacrată liricii, un capitol cheie este acela dedicat teatrului. Comentariul subliniază poziția singulară a tragediei *Solii păcii* (1900—1901) în cadrul teatrului românesc destul de anemic al momentului, receptată ca „dramă a absolutului" (p. 277), ca „structură tare" (p. 286), termen mai puțin fericit ales, prin care se înțelege „coeziune interioară", ca „operă deschisă" (p. 290). Pe lîngă deslușirea, straturilor de adîncime ale conflictului dramatic interior, desigur și semnalarea unor motive predilecte și în lirică, se realizează concludente analogii cu teatrul lui Maeterlinck și opera lui Wagner, cu *Brand* al lui Ibsen și *Algabal* al lui Ștefan George. O analiză pertinentă se întreprinde și în legătură cu drama *Frații*, axată pe ambiguități generatoare de adînc lirism, precum și despre încercările teatrale rămase în manuscris, semnalate aci pentru întîia oară.

De o interpretare fundamentată, în sensul unei adecvate clasificări și unei explicitări în acord cu semnificațiile textelor, au parte și studiile teoretice sau intervențiile publicistice ale autorului, deși pe alocuri e vizibilă o ușoară tendință spre supralicitare valorică.

Astfel, poetul esențelor pure și al încantațiilor suave, atît de transfigurat în năzuința sa spre ideal și atît de sensibilizat în fața traumelor inevitabile ale existenței, și-a găsit în cartea de față o imagine cît mai apropiată de cea pe care i-a trasat-o propriu-i destin. Situat de autoare sub semnul emblematic al lui Don Quijotte, el ne apare, în zarea tremurată a timpului, și ca un alt albatros baudelairian. Un albatros eșuat în propriu-i avînt, din cauza discordanței dintre elanul său neîntinat de vulgaritate și inerția obtuză a mediului în care a trăit. Dar în zbaterea sa solitară, de mîndru albatros rănit în lupta cu înaltul, tresaltă încă o aripă întinsă către Infinit.

Vasile Sandu

Basil Munteanu, *Corespondențe*, Ethos, Paris, 1979, 675 p.

Basil Munteanu, distinsă prezență de cărturar român în capitala Franței, se numără nu numai printre precursorii mișcării comparatiste românești, ci și printre cei mai activi continuatori ai școlii de literatură comparată de tradiție franceză. Elev al lui Paul Hazard, deținînd o rubrică permanentă într-un periodic comparatist de fermă reputație, „Revue de

littérature comparée", colaborator la alte reviste cunoscute („L'Europe Centrale", „Études françaises", „Gazette de Prague", „Revue Bleue", „Yggdrasill" etc.), autor de studii de literatură franceză, română și comparată, Basil Munteanu s-a afirmat pe plan european încă din 1938, cînd a publicat *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* — acea sinteză de literatură națională din perspectivă europeană care, circulînd în multe alte limbi, a purtat literatura noastră pe continent. Fără să întrerupă nici un moment în perioada studiilor legăturile cu viața culturală din țară, unde este mai tîrziu numit conferențiar la catedra de literatură franceză din București, Basil Munteanu a stăruit în cunoașterea și răspîndirea literaturii române în Franța, stimulînd traducerile și prezentînd publicului francez mari scriitori români clasici și contemporani. Este firesc ca acel aflat la specializare pe alte meleaguri să-și întemeieze multiplele relații cu cei de acasă prin schimburi epistolare. Volumul îngrijit cu devotament și competență de Emanuela Munteanu, soția scriitorului, „ca să servească drept mărturie și document despre oameni și epocă", reunește peste 700 de scrisori de la aproape 30 de personalități ale culturii noastre interbelice. Mult mai puțin numeroase în acest volum, scrisorile lui Basil Munteanu — aflîndu-se, bineînțeles, în posesia destinatarilor — constituie o altă carte care va rotunji complementar imaginea savantului reflectată în acest tom de aproape 700 de pagini.

Interesul fundamental al cărții constă în valoarea ei documentară, atît la nivelul expeditorilor cît și, indirect, la nivelul adresantului. Căci dacă bogăția de date și informații privește mai ales pe cei douăzeci și nouă de semnatari, nu puține sînt și cunoștințele inedite despre activitatea științifică a lui Munteanu însuși. Îl urmărim astfel pe savant în timpul studiilor la Fontenay-aux-Roses, în perioada de pregătire a tezei de doctorat despre *La critique littéraire en France sous le Consulat et l'Empire*, în timpul redactării *Panoramei* ... Înregistrăm impresiile favorabile pe care publicarea compendiului de istorie literară românească le-a trezit printre specialiștii noștri. „Un model de lucrare! Cea mai bună care există despre literatura românească", exclamă Lucian Blaga. „Cea mai bună *Istorie literară* a celei mai pozitive părți din literatura și cultura noastră", adaugă Ion Breazu. „Admirabila carte pe care ai scris-o despre literatura noastră și pe care o citesc nu numai cu viu interes pentru materialul prețios și bine organizat, dar și cu o adevărată desfătare pentru forma pitorească și originală în care e prezintat", declară N. Cartojan. Iar scrisorile lui Grigore Nandriș (p. 526) și Tudor Vianu (p. 658) sînt adevărate recenzii, în care prețuirea se întemeiază pe observații „tehnice", profesionaliste.

Din scrisorile istoricilor și arheologilor (Iorga, Giurescu, Lambrino, Russo, Kirițescu, Kirileanu), ale scriitorilor (Blaga, Crainic, Pillat, Voronca, Coculescu, Streinu, Camil Petrescu și Cezar Petrescu), ale criticilor și istoricilor de literatură (Cartojan, Pușcariu, Chinezu, Perpessicius, Boitoș, Breazu, Vianu) și artă (Oprescu, Comarnescu, Busuioceanu), ale filosofilor (Rădulescu-Motru, Băncilă), ale lingviștilor (Nandriș), ale romaniștilor (Drouhet, Condeescu) renaște o lume și o istorie: societatea intelectuală românească a anilor 20 și 30. Avem de-a face în fond cu aceeași lume prezentată din nu mai puțin de 28 de prisme (căci notele trimise de Șerban Coculescu din Paris nu conțin date românești), nume cunoscute în cîteva discipline umaniste, care transmit imagini fidele și competente din fiecare domeniu. Amicale sau oficiale, lungi sau telegrafice, familiare sau sobre, majoritatea scrisorilor au în comun trăsături determinate de rezonanțele profunde pe care le trezește Basil Munteanu la cei care l-au cunoscut și a căror concordanță conturează portretul intelectual și moral al destinatarului.

Preocupat de mari „planuri pur intelectuale", Basil Munteanu are simțul datoriei sale civice și morale și perseverența activității eficiente. Nu ambiția, ci mai curînd conștiința misiunii îl animă în momentele — nu rare — de dificultate și impas. Se conturează din acest schimb epistolar și metoda sa de lucru: cercetarea atentă a documentelor, informarea curentă, unghiul comparatist în analiza fenomenului. Un mare număr de scrisori conțin informații de specialitate, precum și înștiințarea despre cărțile și revistele expediate la cererea sa la Paris. *Panorama* ... ni se revelă astfel încă o dată ca o lucrare întemeiată pe un solid laborator de cercetare. Apartamentul parizian al autorului se transformase în acea perioadă într-„un fel de sucursală a Academiei", depozitînd sute și sute de volume primite din țară. Nu trebuie trecut cu vederea nici reversul: serviciile documentare pe care le făcea cercetătorul celor care i le solicitau, schimburi de informații culturale care au consolidat exemplar prietenia lor.

Străbate din aproape toate scrisorile o gravitate profesională, o preocupare constantă pentru propășirea literelor românești, o competentă seriozitate în domeniul filologiei, istoriei, filosofiei, literaturii, folclorului, o pasiune pentru activitatea intelectuală. Trăsături ce stau

mărturie progresului culturii naționale, aspirației spre recunoașterea europeană a valorilor noastre. Așezate într-o altă ordine, cea cronologică, scrisorile alcătuiesc un adevărat material de arhivă pentru studierea literaturii epocii, prezentate dinăuntru. Răzbate din aceste mărturii de istorie o culoare a evenimentului trăit, a interpretului-martor. Nu rareori afirmațiile sînt contradictorii, subiectivismul și neînțelegerile personale își spun cuvîntul, adversarii într-o opinie se comentează reciproc defavorabil. Dar totul stă sub semnul nedeformant al sincerității și încrederii care, întemeind adevăratele prietenii, dau tonul scrisorilor primite de Basil Munteanu. Depărtarea de vîrtejul universitar bucureștean dintre cele două războaie mondiale — cu lupta pentru posturi și titluri — îi conferă lui Munteanu rolul unui obiectiv și calm participant, chiar și atunci cînd interesele sale sînt în joc. Însă dincolo de acele savuroase note de farmec de epocă ce dau cărții aerul unui roman epistolar, sîntem martori ai procesului de elaborare a unor mari lucrări (ale lui Blaga, Cartojan, Giurescu, Lambrino), ai pasionatei activități publicistice. Sesizăm pulsul accelerat al literelor românești, efervescența de opinie, pasiunea culturală, entuziasmul de a-și afirma originalitatea și semnificația în fața străinătății.

Un volum de istorie literară, *Corespondențele* lui Basil Munteanu, dovedind utilitatea publicării acestui tip de literatură documentară, contribuie binevenit la cunoașterea unui cărturar și a unei epoci.

Ileana Verzea

Memoriile Secției de științe filologice, literatură și arte, seria a IV-a, tomul I (1977—1978), Editura Academiei R.S.R., 1980

Cea de-a IV-a serie a *Memoriilor Secției de științe filologice, literatură și arte* a Academiei R.S.R. reapare, după o lungă întrerupere, cu un sumar dens și într-o ținută editorială elevată, îndreptățind atît tradiția publicației, cît și progresele cercetării științifice românești actuale.

Ponderea studiilor consacrate folclorului românesc în primele două secțiuni ale sumarului arată că în aula Academiei, unde s-au rostit de atîtea ori cuvinte de caldă elogiere a literaturii populare, continuă să fie prețuit cum se cuvine domeniul în care s-a manifestat cu strălucire spiritualitatea poporului nostru. După trecerea în revistă a stadiului folclorului și folcloristicii românești în ultimele trei decenii (Al. I. Amzulescu) și după argumentarea necesității unei istorii a folcloristicii românești (Al. Dobre), studiul lui Adrian Fochi, autor al recentei sinteze asupra *Esteticii oralității*, Minerva, 1980, este consacrat orientărilor moderne în cercetarea oralității cîntecului epic tradițional, cel al lui I. Oprișan definește statutul tradiției istorice populare, iar cel al lui Ion Chiș Ster, în linia contribuțiilor lui D. Marmeliuc și P. Caraman, examinează raportul dintre faptele istorice și creația folclorică. În afara acestui grupaj compact de studii folcloristice care alcătuiește cea de-a doua secțiune a sumarului, și în prima secțiune studiile acad. Al. Rosetti și cel al lui Petru Ursache privesc tot probleme de folclor. Primul dintre acestea urmărește în plan comparatistic un personaj folcloric (Moșu' Codrului) în lumea mediteraneeană, balcanică, slavă și românească, iar cel de-al doilea relevă particularitățile stilistice ale basmului lui Creangă *Harap Alb* în comparație cu variantele populare; arătînd, ca și recentul studiu al lui Andrei Oișteanu din volumul *Grădina de dincolo*, Dacia, 1980, profunzimea caracteristicilor stilului artistic al lui Ion Creangă.

Problemelor fundamentale ale romanității și ale unității limbii române le sînt consacrate două studii: cel al prof. H. Mihăescu și, respectiv, cel al prof. D. Macrea și Al. Ionașcu, sinteze remarcabile prin valoarea peremptorie a argumentelor folosite.

Două studii din prima secțiune a *Memoriilor* . . ., cel al prof. G. Mihăilă despre cele mai vechi inscripții cunoscute (1313—1314, 1408) ale românilor transilvăneni și cel al lui Doru Mihăescu despre cronografele românești sînt *contribuții* în care examenul filologic riguros oferă o bază solidă afirmațiilor autorilor.

Agrementat cu admirabilele scrisori ale lui V. Bogrea, editate de Radu Ionescu și cuprinse în cea de-a treia secțiune *(Documentar)*, acest tom al *Memoriilor* academice deschide sub cei mai buni auguri o nouă serie pe care o dorim longevivă.

Mihai Moraru

Analele Universității București... Limba și literatura română, anul XXIX(1980)

Analele Universității din București cuprind un sumar judicios ales, care înglobează studii și articole de istorie și teorie literară, stilistică și lingvistică, ilustrînd activitatea de cercetare a unor cadre didactice ale Facultății de filologie a Universității bucureștene.

Articolul de fond al profesorului I. Coteanu dezvăluie perspectivele de dezvoltare ale studiilor umaniste în următorii 25 de ani, privite prin prisma directivelor trasate de către cel de al XII-lea Congres al P.C.R. și în care se acordă o atenție specială lingvisticii.

Contribuții deosebit de interesante semnează Ion Rotaru, *O scurtă cronică franceză din 1594—1595 despre Țările Române*, Corneliu Mihai Ionescu, *„S"* și Mihai Coman, *L'ombre et le reflexe — à la recherche d'un personnage mythologique* care își circumscrie aria cercetării asupra unor subiecte bine individualizate, de mare actualitate în aria criticii românești.

Mai semnează studii și articole Radu Toma, Florin Mihăilescu, Al. Tudorică, Al. Piru cu un fragment despre *Mihai Eminescu* din *Istoria literaturii române* (în lucru), Al. Melian, D. Petrescu, Silvian Iosifescu, Cezar Tabarcea, Nicolae Constantinescu, C. Cruceru, Maria Cvasnîi, Gabriela Pană Dindelegan și Melania Florea.

Ca orice publicație care apare la intervale mari, numărul de față lasă impresia lipsei de unitate tematică.

Rubricile care măresc interesul *Analelor* sînt cele de *Recenzii* și *Cronici*.

O recenzie critică și temeinic argumentată semnează Paul Cornea despre cartea lui Jan O. Fischer, *„Epoque romantique" et réalisme. Problèmes méthodologiques*, Praga, 1977.

Cronica înfățișează succint activitatea Facultății de limba și literatura română, doctoratele acordate, ședințele omagiale și cele mai de seamă colocvii care au avut loc.

Petre Costinescu

Transilvania, Revistă politică, social-culturală și literară, seria nouă, Sibiu (nr. 8, 9 și 10 pe 1980)

În buna și frumoasa tradiție de peste munți, revista „Transilvania" s-a înscris și se menține mai mult în spațiul abordării erudite a fenomenului cultural și politic, impunînd și statornicind în peisajul publicistic românesc o linie mai puțin obișnuită revistelor lunare de cultură. Această ținută a „Transilvaniei", care evocă cel mai ades sălile sesiunilor științifice, a provocat uneori reacții de nerăbdare sau iritație, dar a reprezentat mereu plăcută supriză pentru majoritatea cititorilor săi.

Obiceiul numerelor tematice pe care-l practică revista, ca și celălalt obicei — mai statornic — al rubricilor permanente (de care ne vom ocupa mai departe) întăresc caracterul de colocviu ținut la nivelul înaltelor exigențe și indiferent de spațiul tematic abordat — literatură, istorie politică, istorie culturală, civilizație — ne aflăm de fiecare dată în fața unei lumi a cărei imagine oferă suficient de mult pentru a trezi curiozitatea și îndemnul continuării cunoașterii fenomenului în discuție.

Un astfel de număr tematic — de cea mai înaltă ținută științifică — este cel din august (nr. 8) *Transilvania în istoria și conștiința poporului român*, desfășurat pe două linii : aceea a istoriei politice și aceea a istoriei culturale a lumii românești transilvane. În deschiderea numărului, prof. Ștefan Ștefănescu cu *Transilvania — matcă de istorie românească* dă o succintă dar densă și esențială „cronologie" a contribuției transilvane la creația politică românească, începînd cu tradiția daco-romană pînă la definirea instituțiilor statale (voievodate, țări) și pînă la unirea din 1918, cînd „se reface pe o treaptă superioară a evoluției istorice Romania transdanubiana, Daco-Romania". Radu Popa în *„Descălecări" transilvănene și „întemeieri de țară", între tradiția istorică și dovezi materiale*, pe baza dovezilor arheologice și analiza izvoarelor scrise subliniază că acțiunile („descălecări", n.n.) de „constituire a unor noi formațiuni statale sînt reprezentate de transferuri din interiorul spre exteriorul arcului carpatic... fără implicații demografice propriu-zise". Îi urmează imediat, aproape ca un argument, studiul lui Sergiu Iosipescu, *O țară românească medievală: a Lăpușului și a Cetății de piatră*, după care, un grup de studii dezbate ideea unirii politice prezentă prin veacuri la românii de ambele părți ale Carpaților și am reține aici studiul lui Andrei Pippidi, care, sub titlul *Mihai Viteazul sau complexitatea faptelor istorice*, prezintă nu numai ipoteze interesante cu privire la originile și începuturile obscure ale carierei marelui domn ci și reflecții asupra raporturilor sociale și internaționale la sfîrșitul veacului al XVI-lea, propunînd și demonstrînd în final originala și interesanta idee că unirea din 1600—1601, ca și politica de centralizare și de reforme a lui Mihai Viteazul, au apărut mai ales ca o reacție la presiunile contextului internațional, mai concret — presiunile monarhiilor absolute din Europa Centrală.

Istoria și creația culturală transilvană sînt abordate în cîteva studii care analizează fenomene caracteristice mai ales istoriei culturii românești transilvane. L. Demeny studiază *tiparul transilvan din sec. al XVI-lea ca sferă de afirmare culturală și de contacte între culturi și civilizații* iar Pompiliu Teodor, în *Politica și cultura în secolul luminilor la românii transilvăneni*, analizează cristalizarea programelor politice în secolul al XVIII-lea cînd „Accentul

pe politic nu anulează semnificațiile culturale ale programului național, doar că acum, într-un *moment* prin excelență politic, la nivelul timpului scurt, *prioritatea* o dețin postulatele afirmat politice, de rezolvarea cărora depinde realizarea celor culturale". După perspectiva inedită din care prof. Ilia Konev (din Bulgaria) ne prezintă Școala ardeleană *(Școala ardeleană și istorismul sud-est european)*, am atrage atenția asupra studiului de înaltă rigoare științifică *Școala ardeleană și izvoarele bizantine ale istoriei românilor* de Nicolae Șerban Tanașoca (în nr. 10), în care autorul, nu numai că distinge rolul inițiator al istoricilor ardeleni în asimilarea izvoarelor bizantine privind cercetările asupra istoriei românilor, dar face și o subtilă, nuanțată analiză critică a felului în care acestea au fost interpretate, subliniind perspectivele din care au fost introduse în circuit, ca și problematica impusă astfel în istoriografia românească. „Ideea romanității românilor devine, astfel, pentru Școala ardeleană, un criteriu de reevaluare a faptelor istoriei universale. Izvoarele bizantine oferă istoricilor ardeleni temeiul introducerii, în istoriografia noastră, a unor concepții noi despre locul istoric al Bizanțului, despre locul românilor în evoluția istorică a omenirii".

Număr tematic se dovedește a fi și cel din octombrie (nr. 10) — *Sadoveniana* — cu contribuția remarcabilă a lui Al. Paleologu, care, în *Din nou despre sensul viziunii ca totalitate*, revine, după cunoscuta-i monografie, asupra a două noțiuni folosite în definirea operei sadoveniene — intelectual și *inițiatic*, a lui Mircea Zaciu, *Istoria ca meditație asupra existenței*, din care reținem observația: „O pasionantă „istorie a mentalităților" (ramură modernă a cercetării istorice, azi) s-ar putea scrie din explorarea vastului teritoriu al operei sadoveniene însuși", al Irinei Petraș cu *Hanu Ancuței sau viața ca popas*, Ștefan Munteanu, *Peisaj și stil în opera lui Mihail Sadoveanu*, Titu Popescu, *Drumurile scriitorului* și în *Cronica edițiilor* Mircea Anghelescu cu *Sadoveanu în anul centenarului*.

Cea de-a doua formă de existență a „Transilvaniei", mai constantă și mai variată în tematica abordată, este aceea a rubricilor permanente, în spațiul cărora întîlnim nume de prestigiu din cercetarea diferitelor domenii ale culturii. Afară de *Historia Militans*, de al cărui sumar pe trei numere am vorbit, remarcabile se prezintă rubricile aflate sub semnul criticii și istoriei literaturii și culturii; poate că, alături de revista clujană „Steaua", printre publicațiile lunare românești, „Transilvania" oferă criticii cel mai larg spațiu. De la rubrica *Articole*, la *Eseuri*, *Cronica literară*, *Mișcarea literară*, *Necesitatea artei* sau *Cronica edițiilor* ne întîlnim cu actul critic în variate ipostaze și expresii, fie mărturisind nobila patimă a poeziei, cum o face Mircea Ivănescu în *Întîlnirea cu poezia* (nr. 9), fie punînd în acțiune verbul tăios, aspru, foarte arareori calm, dar totdeauna slujit de rafinamentul judecăților și exigențelor înalte, cum o face Mircea Zaciu în *O antologie și cîteva probleme* (nr. 9) sau *Simbolism alimentar* (nr. 7 și 8), fie în analizele de mare finețe intelectuală ale lui Mircea Braga, *Istorie și artă* (nr. 8 și 9) sau *Problema personajului literar* (nr. 10). Una din rubricile foarte vii și care exprimă atenția deschisă a revistei la circulația ideilor și a cărții este *Mișcarea literară* în care de la *Memoriile lui Mircea Eliade* (de Mircea Handoca, nr. 9) la *Alfonso Sastre și apărarea demnității umane* (de Andrei Ionescu, nr. 9) la *Vara lui Pavese* (Mircea Ivănescu, nr. 9) sau *Arhitectură și făptură* (N. Steinhardt, nr. 9) la *Critica insurgentă* (C. Trandafir, nr. 9, în care se revine net favorabil asupra expresiei criticului de la „Convorbiri literare", Alexandru Dobrescu) sînt puse și repuse în discuție idei, teme, teze, care fac cunoscute viața literară și culturală românească și străină. Și n-am vrea să încheiem fără a semnala mai noile, dar fermecătoarele „tapiserii" apărute sub titlul comun *Cartea sibiană* și semnate de M. Tomuș, M. Ivănescu, C. Trandafir, M. Oprișiu și C. Cubleșan (nr. 10), ca și mai vechea *Cronică a edițiilor* în care, număr de număr, cu promtitudine, acuratețe și competență, Mircea Anghelescu insistă asupra nevoii și importanței edițiilor autentice și critice a marilor clasici români. Cum tot așa, nu putem încheia fără a exprima un reproș, mai vechi, e drept, foarte personal, care se leagă de prea puținele pagini acordate de revistă literaturii propriu-zise; dacă poezia pare mai favorizată în pagini, proza, cred, ar trebui să primească și ea un spațiu mai generos. Nu atît pentru a-și onora subtitlul „revistă de ... și literatură", cît pentru faptul că „nevoia de literatură" și farmecul ei nu pot fi înlocuite cu nimic altceva!

Parcurgînd, număr de număr, revista „Transilvania", cititorul ajunge treptat la concluzia intimă că ea exprimă o îndelungată obișnuință și experiență a lecturii și culturii și o înaltă responsabilitate în comunicarea ei.

Elena Siupiur

The New York Review of Books
(vol. XXVII, nr. 13, 14, 15 pe 1980)

Cu o apariție săptămînală (cu excepția lunilor iulie, august, septembrie, decembrie, ianuarie, cînd devine lunară), revista *The New York Review of Books* (redactori șefi Robert B. Silvers și Barbara Epstein) este una din acele publicații (ca *London Review of Books sau La Quinzaine Littéraire*) dedicate în exclusivitate cronicii de carte. O revistă de recenzii presupune nu atît existența unui bogat corp de alte publicații de profil în cultura respectivă, cît mai ales existența conștiinței critice care acordă recenziei sau cronicii acel statut onorabil de lucrare critică, echivalent cu al oricărui alt studiu de specialitate. O revistă de informare, de interpretare, *The New York Review of Books* include în cele 50 de pagini în medie ale celor 22 numere pe an, 25—30 de articole, cronici de cărți din diferite domenii istorice, filosofice, studii social-politice, științe, arte, religie, călătorii și, last but not least, literatură. Echilibrul domeniilor este păstrat cu rigoare, revista adresîndu-se unui public din diferite specialități. Caracterul ei pluriprofesional, asigurîndu-i o audiență largă, nu reduce însă publicația la un simplu „digest", almanah-mozaic pe toate gusturile: revista este un periodic de ținută științifică, în care semnatarii, profesioniști de renume, prezintă opinii autorizate asupra celor mai recente cărți de valoare apărute în S.U.A. și în lume.

Două remarci se cuvin a fi făcute în legătură cu această ultimă constatare: prima se referă la opinia autorizată; cea de-a doua la calitatea și la aria geografică a cărților recenzate. Autorii sînt personalități științifice de prim rang. Atunci cînd numele lor nu ne sînt imediat familiare — cum e cazul cu Denis Donoghue, Irving Howe, Stephen Spender, John Updike, Susan Sontag, Gore Vidal etc. — scurta prezentare din pagina a doua ne informează cu privire la statutul lor profesional: publicații, locul de muncă etc. De obicei profesori, cercetători, scriitori, critici, ziariști, semnatari din *The New York Review of Books* — de menționat că numele nu se repetă; în numerele consultate pe anul 1980 nu am întîlnit decît ocazional de două ori același nume — sînt autorizați prin pregătirea și opera lor să exprime o opinie asupra cărții citite. Punctul de vedere asupra unei lucrări nu poate fi, firește, unic și atunci revista face loc în rubrica dedicată corespondenței opiniilor contrare trimise redacției de alți specialiști. Se angajează în felul acesta o polemică la care are dreptul de replică și autorul, polemică argumentată care nu poate fi decît fertilă în sugestii pentru cititori. Dacă nu putem distinge o echipă de recenzenți care să asigure caracterul continuu al punctului de vedere, distingem această unitate în coordonarea redacțională care știe să-și aleagă colaboratorii, care îngăduie o elasticitate de opinie și care își stabilește ca principiu vital seriozitatea analitică și scrupulozitatea științifică a interpretării.

În ceea ce privește calitatea cărților, adică principiul selecției, nu știm dacă inițiativa aparține redacției sau autorilor solicitați. Avînd în vedere numărul destul de mare al apariților pe an, însă în același timp și varietatea domeniilor, credem că nu toate cărțile majore pot beneficia de atenția cuvenită. De semnalat, totuși, ieșirea din spațiul american (și anglofon în general) prin numeroase articole dedicate cărților apărute în Europa și Asia. De amintit din numerele consultate prezența lui Flaubert, Moravia, Saltikov-Scedrin, Canetti. Reclama de carte, amplu reprezentată, îmbogățește, alături de listele bibliografice, caracterul informativ al revistei, suplinind absența articolelor despre toate marile cărți. Ceea ce, bineînțeles, nu poate face nici cea mai îngust specializată publicație. *The New York Review of Books* susține prin calitatea analizelor autoritatea acestei specii critice uneori vitregite de anumite reviste, a recenziei de carte.

I. V.

Continuînd activitatea de colaborare pe linie științifică cu specialiști din alte țări, direcția Institutului a primit în ultima vreme vizita de lucru a unor oameni de știință sau reprezentanți ai culturii din alte țări. În luna septembrie a ținut o prelegere la Institut profesorul James Ferguson, rectorul Universității din Birmingham, personalitate cunoscută în domeniul shakespearologiei, care a vorbit membrilor Institutului despre aspecte mai puțin cunoscute din opera lui William Shakespeare și despre poezia engleză barocă a secolului al XVII-lea.

În luna octombrie a fost oaspetele directorului Institutului d. Alvin Perlman, consilier al secției de presă și de probleme culturale al Ambasadei S.U.A. la București, care s-a întreținut cu prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga și cu cîțiva cercetători ai Institutului despre profilul și studiile elaborate de membrii acestei instituții, despre relațiile literare româno-americane, despre publicațiile apărute sub egida Institutului. Oaspetele a donat bibliotecii noastre cîteva numere din publicația americană *The New York Review of Books*.

În aceeași lună ne-a vizitat și dr. Martens, directorul casei de cultură a R. F. Germania la București. În prezența directorului Institutului și a cîtorva cercetători germaniști, oaspetele a discutat probleme legate de relațiile literare româno-germane, chestiunea schimburilor de publicații bilaterale, tematica studiilor de germanistică efectuate în Institut.

În noiembrie au mai sosit în vizită de lucru la Institut dr. Karl Bochmann, de la Universitatea din Leipzig, șeful catedrei de studii românești, care a discutat problema colaborării științifice româno-germane și s-a interesat de probleme de cultură și filologie românească, și Alexander Hardie, atașat de presă și secretar la Ambasada Marii Britanii la București, care s-a interesat de activitatea științifică a Institutului, precum și de probleme de istorie a literaturii și limbii române.

I. Vărzaru

★

La Belgrad, în zilele de 25—29 VIII 1980, s-a desfășurat al V-lea Simpozion iugoslavo-român de relații culturale, în șirul celor dinainte inițiate de prof. Radu Flora de la Facultatea de filologie din Belgrad: Vîrșet, 1970; Pančevo, 1972, Zrenjanin, 1974, și apoi la București, 1976.

Deschiderea simpozionului s-a făcut de către decanul facultății, prof. Slobodan Marković, prof. Radu Flora vorbind, în tablou general, despre *Receptarea culturii și literaturii române, în diferite etape, în Iugoslavia*, iar prof. Mirco Jivcovici despre *Scriitori și literatură iugoslavă în receptarea românească*.

Problemele dezbătute la simpozion au fost din domenii variate: istorie, cultură generală, literatură și lingvistică. Uneori ședințele s-au desfășurat paralel, încît aici, în special cele de lingvistică nu vor avea girul ascultării directe. În general, fiecare comunicare a adus știri sau interpretări noi.

Într-o primă ședință, lectorul de limba română de la Belgrad, dr. Ștefan N. Popa, a vorbit despre o serie de *Relații sîrbo-române în operele scriitorilor moldoveni*, Victoria Frîncu a stăruit asupra ecoului pe care l-a avut Iancu de Hunedoara printre scriitorii croați și sîrbi, dr. Helga Glušić (Lubliana) a evidențiat imaginea interbelică pe care și-a făcut-o despre români scriitorul slovean Pr. Voranc, slavistul Anton Vraciu a făcut acute observații în ce privește traducerea în sîrbocroată în special a *Amintirilor* lui Creangă, iar Valentin Chelaru a făcut o prezentare comparată (referindu-se și la izvoare occidentale) a *Chiriței* lui Alecsandri cu *Fema* lui Iovan Steria Popović.

Într-o altă ședință, Aurel Trifu (Vîrșet) a insistat asupra meritelor scriitorilor vîrșețeni (Paul Iorgovici în special) la strîngerea relațiilor culturale sîrbo-române, Virgil Vîntilescu (Timișoara) a subliniat ecourile sîrbești în publicistica unor clasici români (mai ales Slavici), Ileana Magda (Vîrșet) a analizat o serie de antologii de literatură română în Iugoslavia, Rihard Sîrbu (lector la Lubliana) a dat tabloul receptării lui Panait Istrati în Slovenia, iar venerabilul dr. Arpad Lebl (Novi Sad) a vorbit frumos despre reciprocitatea literaturilor din Voivodina și România, în ultimele decenii. Împlinind 80 de ani, participant și la simpozioane anterioare, prezidiul ședinței l-a omagiat pe loc, prin cuvîntul prof. Nicola Gavrilović

Ultimul a avut cuvîntul renumitul poet de limba română Slavco Almăjan, care într-o distinsă imagine poetică a prezentat *Peisaje umane — peisaje literare în operele scriitorilor români și sîrbi*, mai ales contemporani.

Din ședința paralelă (doar din discuții) pot fi consemnate comunicările lui Emil Filip (Zrenjanin) despre *Motivul jocului în poezia lui T. Arghezi și Vasko Popa* și Milan Vanku (Prstina), care a vorbit despre rolul neamului Aleksici în istoria culturii românești și sîrbești.

Următoarea ședință (a treia zi) s-a desfășurat la Novi Sad, în celebrul local Srpske Matice (a fost propriu-zis și o excursie). Dintre comunicări amintim prezentarea lui G. Mihăilă despre relații culturale româno-iugoslave în sec. XIV—XVI (Nicodim ș.a.), Voislava Stoianovici a făcut observații la traducerile din M. Sadoveanu în sîrbocroată (mai ales la *Baltagul*), Paul Miclău a vorbit poetic despre poezia lui Slavco Almăjan, cu structurile ei de expresivitate modernă, iar Kornelia Olar și Lazăr Ciurcić (Novi Sad) au scos la iveală meritele tipografului Stefan Novaković de la Viena în ce privește cartea românească.

Simpozionul s-a încheiat în 29 XI, cu alte comunicări în ședințe paralele. Corneliu Barborică a prezentat anumite idei despre scriitori români și iugoslavi interbelici (L. Blaga, Miroslav Krleža etc.), I. C. Chițimia a discutat rolul folclorului și al cărților populare în formarea limbilor literare vii la români și sîrbocroați, O. Păun a marcat interferențe folclorice româno-sîrbe (după ultimele cercetări), Lia Magdu (Novi Sad) a dezvoltat contribuția lui Diaconovici-Loga în modernizarea și stabilirea normelor limbii române, Živomir Mladenović (Belgrad) a formulat noi idei privind pe Dora d'Istria și legăturile ei cu românii și sîrbii, iar Mircea Popa (Cluj) a prezentat un tablou consistent al receptării literaturii sîrbocroate în România în a doua jumătate a sec. al XIX-lea.

Din ședința paralelă menționăm comunicările ținute de prof. Slobodan Marković, decanul facultății organizatoare, despre prezența românilor în opera lui A. Krstić, Gligor Popi (Vîrșeț), despre unele relații cultural-literare iugoslavo-române interbelice și Nikola Gavrilović (Novi Sad) despre stăruința lui Uroș Nestorović în organizarea și promovarea de școli sîrbești și românești la începutul sec. al XIX-lea.

La încheierea simpozionului s-au subliniat frumoasele rezultate științifice obținute în cadrul dezbaterilor care i-au întărit menirea.

★

La Sofia, în zilele de 11—15 IX 1980 a avut loc al II-lea Simpozion de relații culturale bulgaro-române (primul în iunie 1978, la București), care s-a deschis în prezența rectorului Ilcio Dimitrov și a decanului Facultății de filologie G. Ghermanov, cu cuvîntările de rigoare.

S-a lucrat de la început pe două secții distincte: una de lingvistică, alta de literatură. De aceea, vom menționa comunicările de literatură, în ordinea prezentărilor, semnalînd de dincolo pe cele cu tangență la literatură.

S-a început cu Ion C. Chițimia: *Semne și semnificații noi ale bogomilismului în literaturile română și bulgară*, arătîndu-se că ideile sînt de substrat popular și ele stau și la baza maniheismului oriental. De aceea au aderat la unele scrieri apocrife, cu efecte înnoitoare ideologic. Prof. G. Dimov a prezentat o sinteză de actualitate a relațiilor culturale bulgaro-române în a doua jumătate a sec. al XIX-lea. Dan Horia Mazilu a făcut o raportare a romanului *Varlaam și Ioasaf* la literatura română și la cea bulgară, Stefana Tarinska a luat în considerație o serie de ziare satirice bulgărești apărute la București, între 1869 și 1875, în legătură cu presa satirică românească, iar Anca Irina Ionescu s-a ocupat de aspectele limbii lui Sofronie Vraceanski dintr-o traducere-prelucrare a *Sistemului religiei mahomedane* de D. Cantemir.

În ședința următoare, Paul Cornea a făcut unele considerații în legătură cu opera lui Gh. Peșakov, la care a adus completări Pirin Bojadžiev, Violeta Pikova a stăruit asupra limbii din *Cronica bisericii Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului*, iar Ilia Todorov s-a ocupat de „materiale bulgărești" din colecția mănăstiri Putna, în legătură cu care s-a discutat noțiunea de „bulgăresc" a scrierilor slavone în desfășurare de timp.

Într-o altă ședință, Iordanka Holevici, bună cunoscătoare a culturii române, a încercat o „sistematizare" a culturii naționale bulgare, prin rolul jucat de emigranții bulgari din România, după modele locale, prof. Želio Avdžiev a vorbit de ecoul lui Geo Milev (figură totuși minoră) în presa românească interbelică. O comunicare interesantă a prezentat Rumiana Stanceva, specialistă în probleme de teatru, vorbind despre interferențe româno-bulgare în dramaturgia contemporană. Snežina Nikolova a făcut apropieri revelatoare între arta lui Gheorghi Kirkov și a lui I. L. Caragiale, iar G. Muntean a înfățișat un tablou al Bulgariei receptat de literatura română în linie ascendentă.

În ultima ședință, doi folcloriști români (slaviști), D. Zavera și Ion Rebușapcă, s-au ocupat cu competență, primul de haiducie ca fenomen social, oglindit în folclorul celor două popoare, al doilea de o serie de imagini și structuri stilistice similare, în poezia obiceiurilor la români și bulgari. Pirin Bojadžiev, cu înclinare spre arhivă, a prezentat activitatea lui Partenie Pavlovici la București, puțin cunoscută, prof. Vasilka Tăpkova-Zaimova și Pavlina Boiceva au expus cu mînă sigură cronografele bulgare medievale și pe cele românești, iar în final Elena Tonceva a încercat să găsească o influență acută a muzicii bisericești bulgare în irmologhia Moldovei din sec. XV—XVIII, atrăgîndu-se totuși atenția că cercetările muzicologice românești găsesc alte baze și alte relații mai complexe.

De la secția de lingvistică interesează literatura comunicarea lui P. Olteanu, *Contribuții la istoria raporturilor literare bulgaro-române în sec. al XVII-lea* (nici nu trebuia plasată acolo), precum și Dumitra Simion (Tîrgoviște), *O carte slavo-română din sec. al XVII-lea, păstrată la Tîrgoviște.*

De menționat că într-una din zile s-a făcut o excursie la Koprivștița, localitatea istorică celebră prin declanșarea revoluției din 1876 și prin sediu al unor mari patrioți, între care și scriitorii Karavelov și Botev, întoarcerea avînd loc prin Plovdiv.

La încheiere s-au remarcat și aci rezultatele științifice notabile și strîngerea relațiilor culturale și politice.

I. C. Chițimia

*

Academia R. S. România-Filiala Cluj-Napoca, subcomisia de etnologie și antropologie și Universitatea Babeș-Bolyai, Centrul de științe sociale, sectorul de etnologie și sociologie au organizat în ziua de 26 sept. 1980, în sala Bibliotecii centrale universitare din Cluj-Napoca, sesiunea jubiliară „50 de ani de la întemeierea Arhivei de folclor a Academiei Române. Rolul și funcțiile arhivelor de folclor în cercetarea modernă a culturii populare".

După cuvintele de salut (acad. Preda, președintele Filialei Cluj-Napoca a Academiei R. S. Romînia și Octavian Șchiau, decanul Facultății de filologie Cluj-Napoca) au susținut comunicări: Ion Taloș *(50 de ani de la întemeierea Arhivei de folclor—Cluj)*, Dumitru Pop *(Cercetarea folclorului românesc în ultimele patru decenii și arhivele noastre de folclor)*, Ion Cuceu *(Fondurile documentare ale Arhivei)*, Gheorghe Cordoș *(Arhiva folcloristică, sursă documentară pentru sociologi)*, I. H. Ciubotaru *(Prospectarea terenului folcloric în concepția prof. P. Caraman)*, Ștefan Almási *(Probleme de sistematizare a melodiilor folclorice)*. După amiază, lucrările s-au desfășurat pe secțiuni. În secțiunea I au luat cuvîntul: N. Bot *(Obiceiurile funebre în Arhiva de folclor)*, Gabriella Vöő *(Probleme actuale ale folcloristicii maghiare din Transilvania)*, Virgil Florea *(Ion Mușlea, istoric al folcloristicii)*, Lucia Iștoc *(Ion Mușlea și cercetarea folclorului ocnesc)*, H. Markel *(Folcloristica săsească de azi)*. În secțiunea a II-a au susținut comunicări: I. T. Florea *(Culegerile folclorice ale lui B. Bartók în jud. Arad)*, Ion Șeulean *(Schimburile — un moment al ceremonialului nupțial)*, Iosif Herțea *(Cîteva observații cu privire la documentele de folclor al copiilor)*.

A avut loc apoi o masă rotundă cu tema: „Valorificarea științifică a patrimoniului cultural tradițional". Iordan Datcu a vorbit despre edițiile critice de folclor apărute în ultimele decenii. Au participat la discuții N. Bot, I. T. Florea, I. Cuceu, I. Mării, Valer Butură, I. Taloș. I. H. Ciubotaru ș.a.

Iordan Datcu

*

Un grup de cercetători ai Institutului au participat la *Sadoveniana*, ediția centenară (a XI-a), organizată între 24—26 octombrie 1980 de Comitetul de cultură și educație socialistă al jud. Neamț; Simpozionul a avut loc la Piatra Neamț în ziua de 25 octombrie 1980. Au vorbit: I. C. Chițimia despre *Sadoveanu și fondul de cultură popular:* Emil Manu, despre *Publicistica lui Sadoveanu;* Stan Velea a făcut o paralelă între *Sadoveanu și marele scriitor polon Reymont*, I. Oprișan a urmărit raportul dintre *iubire și revelația naturii în opera lui Sadoveanu*, iar Rodica Florea a comentat *imaginea Dobrogei — țară a vechimii în proza lui Sadoveanu.* În încheiere, Marin Bucur a subliniat esența poetică a operei sadoveniene *(Imnurile sadoveniene)*.

Simpozionul a fost condus de Gh. Bunghez, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă, Neamț. A mai participat cu o comunicare *(Valori ale peisajului sadoveñian)* criticul de artă Valentin Ciucă.

În 26 octombrie s-a vizitat Casa-muzeu Sadoveanu din Vînători-Neamț.

Emil Manu

*

Simpozionul de relații culturale româno-polone s-a desfășurat la București, în zilele de 28 — 30 X 1980, în organizarea Universității din București, cu alăturarea celei de la Craiova. La deschidere, biroul senatului Universității a fost reprezentat de prorectorul prof. dr. D. Chițoran, prezent fiind și decanul Facultății de limbi străine, prof. dr. Paul Miclău, cu cuvîntările protocolare.

Tematica simpozionului a fost variată, de la artă, literatură (mai ales) și lingvistică, la cele de cultură și istorie, într-un larg evantai. Lucrările nu s-au desfășurat în ședințe paralele, lucru de apreciat. Problemele indicate au suscitat discuții dintre cele mai vii și fructuoase.

În prima ședință, prof. dr. Vasile Drăguț a prezentat, cu diapozitive, revelatoare apropieri de artă arhitectonică polono—române, în secolele XIV—XVI, referindu-se la același domeniu Răzvan Teodorescu cu un manierism și „prim baroc" (ghilimelele autorului) moldav postbizantin între Polonia și Istanbul (1600—1650), Dan Horia Mazilu venind cu o interpretare barocă a „Versurilor la stemă", după modelul poeziei emblematice polone. Mihai Mitu a insistat asupra studiilor și cercetărilor românești efectuate în centrul universitar Cracovia. La 450 de ani de la nașterea lui Jan Kochanowski, I. C. Chițimia a vorbit în plan comparat de valoarea europeană a creației acestuia și de ecoul ei în literatură română. Eugenia Ștefan, polonistă, a prezentat probleme de texte omiletice în literatura română și polonă, iar Valentin Chelaru a încheiat cu probleme de iluminism polonez și iluminism sud-est european în context de comparatism tipologic. În ședința următoare, H. Misterski (Universitatea din Poznań) a făcut considerații judicioase privind psaltirile versificate ale lui Kochanowski și Dosoftei (noi precizări), P. Olteanu a vorbit de texte ale polonezului Szymon Starowolski, neluate în considerație, în literatura ucraineană și română, S. Widłak (șeful catedrei de romanistică de la Cracovia) a prezentat un sugestiv istoric al preocupărilor de limbă și literatură română în Polonia (în special Cracovia). Au urmat interesante comunicări de limbă: S. Gogolewski (fost lector la București, actualmente la Univ. din Łódź) a integrat structura gramaticală (în parte) a graiurilor poloneze din România într-un sistem sud-est european, Elena Deboveanu-Terpu și Janina Vójtowicz (Varșovia) au exemplificat importanța unui dicționar de unități frazeologice în limbile română și polonă, pentru știință și școală, Elena Timofte a stăruit asupra toponimiei și antroponimiei românești în Polonia de sud, iar Emil Vrabie s-a ocupat de aspecte tipice ale graiului polonezilor din Vicșani (bilingvi și trilingvi).

În a treia ședință s-au grupat probleme de istorie cu reflexe în literatură. Prof. Juliusz Demel (Univ. din Wrocław) a schițat imaginea complicată a României în viziunea polonilor în sec. al XIX-lea, Leon Volovici (Iași) a vorbit de imaginea polonezului în literatura română, C. Rezachevici (București) a adus corectări istorice la receptarea datelor despre asediul Cetății Neamțului de către Jan Sobieski. Paul Cornea a restructurat cunștințele despre relațiile lui Mickiewicz cu pașoptiștii români, Marin Bucur a venit cu noi știri, din corespondența pașoptiștilor români, despre revoluționarii polonezi și Ch. Călin, slovacist, s-a ocupat de unele metafore din poezia lui M. Eminescu și Adam Mickiewicz. Au urmat comunicările ținute de: Laura Fotiade despre scriitorul polonez T. T. Jeż (Z. Miłkowski) în context român și bulgar, Elena Linta despre poloniști clasici și scrieri în limba polonă (M. Costin, T. Hijdeu, B. P. Hasdeu) și Krystyna Wodówka, despre copacul divers, simbol în poezia română și polonă contemporană (lectură în rezumat de Joanna Porawska, Cracovia).

În ultima ședință s-au expus relații ale unor personalități și ecouri literare. S. Borawski (fost lector la București, actualmente la Univ. din Wrocław) a schițat portretul medicului Julian Lukaszewski (Iași), polonez de origine, după scrisorile lui Z. Miłkowski, Gh. Mihăilă a întărit știrile despre preocupările de polonist ale lui Ioan Bogdan cu date din scrisori către I. Bianu, V. Jeglinschi (București) a expus tot eșafodajul reprezentării dramei lui Lucian Blaga, la Liov, în 1934, Cornelia Cîrstea și Ion Deaconescu au relatat ecouri poloneze în presa craioveană interbelică, Ion Petrică a evidențiat circuitul literaturii polone în România în timpul celui de-al doilea război mondial (tolerată), Maria Vîrcioroveanu a prezentat atașamentul venerabilei scriitoare Kazimiera Iłłakowiczówna (azi spre 90 de ani) pentru poporul și literatura română, Stan Velea a evidențiat o apropiere între Sadoveanu și Reymont, tipo-

logică, iar, în final, Const. Geambașu a încheiat adecvat cu receptarea Mariei Dąbrowska în literatura română.

La încheierea simpozionului, prof. Paul Miclău, participant la multe alte simpozioane, a subliniat că cel polono-român este unul dintre cele foarte reușite.

Întreaga desfășurare a celor trei simpozioane dovedește posibilitatea de colaborare bilaterală cu rezultate științifice importante și cu consolidarea relațiilor în general.

I. C. Chițimia

★

În ziua de 4 noiembrie 1980 a avut loc la Ateneul Român din București, sub egida Academiei Republicii Socialiste România, Academiei de Științe Sociale și Politice și Uniunii scriitorilor, o seară omagială cu prilejul împlinirii a o sută de ani de la nașterea marelui scriitor Mihail Sadoveanu.

Au participat Suzana Gâdea, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., președintele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Emilia Sonea, adjunct de șef de secție la C.C. al P.C.R., scriitori, alți oameni de cultură, un numeros public.

Despre viața și opera sadoveniană au vorbit: George Macovescu, președintele Uniunii scriitorilor, acad. Gheorghe Mihoc, președintele Academiei Republicii Socialiste România, Mihnea Gheorghiu, președintele Academiei de Științe Sociale și Politice, Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", Profira Sadoveanu, membră a Uniunii scriitorilor, Ion Vlad, rector al Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, prof. univ. Constantin Ciopraga, Mircea Tomuș, redactor-șef al revistei „Transilvania" din Sibiu, Fănuș Neagu, membru al Consiliului Uniunii scriitorilor și prof. univ. Alexandru Balaci.

Reținem din cuvîntarea profesorului Mihnea Gheorghiu: „Relația inseparabilă dintre scriitor și poporul său, cu viața socială și politică a țării și-a aflat în Sadoveanu încă un fericit exemplu, din șirul marilor poeți și cărturari ai neamului, în care s-au înscris cei mai mulți dintre clasicii noștri, acele spirite elevate, cu ajutorul cărora — cum spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — « societatea a acționat pentru influențarea morală a omului, pentru sădirea în conștiințe a unor principii superioare de viață ». Ei au militat pentru limanul întrezărit dincolo de talazuri și furtuni, deși puțini ca Sadoveanu au avut șansa să-l atingă și să-l celebreze — precum o fac cei de azi, la centenarul nașterii lui — în pace și prosperitate, în condițiile societății noastre noi, socialiste.

Profesoara Zoe Dumitrescu Bușulenga, ocupîndu-se — la rîndul său — de legătura operii lui M. Sadoveanu cu istoria, sublinia: „Sorgintea literaturii sadoveniene de inspirație istorică se află, după cum bine se știe, în mărturisita, autentica, statornica pasiune a scriitorului pentru trecut, hrănită cu necontenită cercetare a cronicilor, cu o irezistibilă cufundare în faptele, ca și în limba acestora. [...].

Astfel el pare a veni, ca martor, din străfunduri de istorie, pe de o parte, iar pe de alta se poate întoarce, în sens invers, spre obîrșii, făcînd printr-un proces adînc și misterios de cunoaștere, timpul reversibil".

Manifestarea s-a încheiat cu lecturi din opera sadoveniană și un recital al corului „Madrigal" sub conducerea dirijorului Marin Constantin.

★

Omagiind Centenarul nașterii scriitorului Mihail Sadoveanu, Secția de științe filologice, literatură și arte a Academiei Republicii Socialiste România a organizat, în ziua de 5 noiembrie 1980, o ședință publică de comunicări.

Au vorbit acad. Iorgu Iordan *(Precursorii lui Mihail Sadoveanu)* și acad. Șerban Cioculescu *(Memorialistica lui Mihail Sadoveanu)*. Asistența a participat, în continuare, la deschiderea, în cadrul Bibliotecii Academiei, a unei expoziții dedicată vieții și operii autorului sărbătorit.

★

În ziua de 12 noiembrie a.c., cu prilejul centenarului M. Sadoveanu, a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" o sesiune științifică avînd un pronunțat caracter de lucru, urmărindu-se atît prin comunicările ținute, cît și prin comentariile tovarășei direc-

toare, prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga, ca și a participanților, fie corectarea punctelor de vedere exprimate anterior de critică în diverse etape ale disciplinei ca atare sau ale creației sadoveniene, fie deschiderea unor noi puncte de abordare viitoare. În cuvîntul său de deschidere tov. directoare a Institutului a subliniat caracterul național al operei sadoveniene, caracterul său proteic, deschis, infinitatea semnificațiilor acestei vaste opere implicînd o infinitate a punctelor de vedere critică.

În continuare Pompiliu Marcea a adus prețioase precizări biografice, formulînd interesante presupoziții în legătură cu rudele dinspre tatăl, Alexandru Sadoveanu, ale scriitorului. Ipotezele de lucru, ca și reinterpretarea relațiilor afective și a influenței exercitate asupra tînărului Sadoveanu de către tatăl său au fost dealtfel confirmate de fiica scriitorului, Profira Sadoveanu, prezentă la această sesiune. Amintirile și mărturiile cu caracter biografic aduse de domnia sa dovedesc utilitatea unor asemenea confruntări și libere schimburi de opinii care favorizează precizarea unor detalii de istorie literară. În comunicarea următoare prof. I. C. Chițimia a examinat cu migală tema „Sadoveanu și fondul de cultură populară", urmărind sub aspect filologic și etnografic procesul asimilării spiritualității populare de către Sadoveanu, comparînd totodată povestirile istorice și de vînătoare din literatura rusă și polonă cu motive narative similare din opera sadoveniană. În intervenția sa „O capodoperă sadoveniană — *Baltagul*", Al. Hanță, după o expunere metodică a diverselor interpretări anterioare asupra romanului, combătînd îndeosebi comparația cu mitul lui Ossiris făcută de Al. Paleologu, își demonstrează propria opinie, potrivit căreia *Baltagul* este o monografie a satului românesc, începînd acolo unde se sfîrșește balada *Miorița*. Invitat al sesiunii, Ovidiu Papadima pune în discuție părerea critică formulată în perioada interbelică și perpetuată și mai tîrziu în legătură cu aparenta „monotonie" și „sărăcie" a temelor cultivate de Sadoveanu. De fapt, această impresie este semnificativă, așa cum a comentat în continuare tov. directoare, pentru capacitatea de sinteză a izvoarelor și miturilor fundamentale, a occidentului și orientului, loc de uriașe întrepătrunderi în perspectiva căreia s-a situat Sadoveanu cu romanele sale istorice și populare. Comunicarea următoare, „Înțelepciunea lumii sadoveniene", prezentată de Marin Bucur, nuanțează aceeași idee, și anume felul cum înțelepciunea orală, sacralizarea vorbei, ceremonialul vorbirii, utilizarea aforismelor reprezintă accesul lui Sadoveanu la marile cărți și mituri trecute apoi în matca vorbei. Ultima comunicare din sesiunea de dimineață „Mirările domnului de Marenne" de Al. Săndulescu deschide de fapt problematica următoarelor intervenții, și anume confruntarea dintre cele două tipuri de civilizație și cultură, dintre occident și orient, pe care o reprezenta Moldova sec. al XVII-lea. Permanentele nedumeriri și întrebări ale abatelui de Marenne după modelul schemei demonstrației iluministe reprezintă mobilul epic și filozofic al romanului. În „Poezia naturii la Sadoveanu" I. Rotaru reexaminează diversele opinii ale poeticii naturii, pescuitului și vînătorii, acest univers constituind un punct de interferență între ordinea miticului și realului, sau topos-ul care păstrează o dublă conjugare a spiritului profan și sacru. Ocupîndu-se de activitatea de critic literar a lui M. Sadoveanu, Emil Manu subliniază legătura dintre scriitor și contextul istoriei literare a epocii, Sadoveanu fiind și un activ publicist. Bunăoară a scris amintiri despre scriitorii pe care i-a cunoscut, despre cei de care era legat ca spirit creator sau despre scriitorii străini, de exemplu D. Anghel, Panait Istrati, Hasdeu, Ibrăileanu, Topîrceanu, Delavrancea, Vasile Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale. Deși a făcut puține mărturisiri în legătură cu propria sa operă, totuși este evident că Sadoveanu a fost permanent interesat de problemele de estetică. Într-o scurtă comunicare de lingvistică Stela Toma analizînd tipurile de locuțiuni utilizate de Sadoveanu în romanele istorice după modelul tipurilor de locuțiuni populare, evidențiază specificul național al limbii. În continuare, Stancu Ilin aduce prețioase precizări despre felul cum era omagiat Sadoveanu în epocă, prilejuit de împlinirea a cincizeci de ani, aducînd în discuție un document inedit și anume conferința pe care a ținut-o Liviu Rebreanu cu această ocazie, în calitatea sa de președinte al asociației scriitorilor de atunci. Textul este edificator atît din punctul de vedere al eticii profesionale, cît și din acela al problematicii propriu-zise a lui Rebreanu. În „Poetica lui Sadoveanu" Fl. Mihăilescu, observînd puținătatea mărturiilor scriitorului privitoare la felul în care scria sau își elabora documentarea romanelor istorice, avansează interesante ipoteze despre psihologia procesului de creație, asupra procesului de gestație, asupra profunzimii de gîndire și a redactării „desăvîrșite" a operei, dovadă că adevărata poetică se află nu în intelectualitatea discursivă, ci în opera internă. Preocupat de problema civilizației sadoveniene, I. Oprișan examinează cîteva „procedee de anihilare a diferenței" dintre civilizația arhaică și modernă, oprindu-se asupra artei culinare. Gastronomia poate deveni un semn sociologic și semiologic pentru identificarea perechilor de opoziții arhaitate/modernitate; simplitate/complicație; ceremonial/snobism; rafinament autentic/superficialitate decorativă, etc. Studiind „arta neologismului" la Sadoveanu, Adriana Mitescu face o comparație prin sondaj a textelor din cele trei ediții ale volumului I din *Povestiri* (1904—1917), reținînd contextele în care apar neologisme

eliminate apoi de scriitor în ediția din 1940 pentru a păstra stilul unitar arhaic și popular. Folosirea abundentă a neologismului după 1938 în contextele codului anterior dobîndește o valoare ironică, așa cum arată analiza nuvelei *24 iunie*.

Discuțiile pe marginea comunicărilor, permanentul schimb de opinii, nuanțările și corectările aduse, ambianța intelectuală a participării, în așa fel încît nici o comunicare nu a rămas fără ecou, toate acestea au demonstrat că sesiunile comemorative se pot ridica deasupra festivismului, prilejuind fructuoase ședințe de lucru.

Adriana Milescu

★

O *sesiune de comunicări* dedicată Centenarului nașterii lui Mihail Sadoveanu a avut loc în 15 noiembrie 1980, la Miercurea Ciuc, județul Harghita, din inițiativa Cercului literar-artistic din localitate, care poartă numele marelui scriitor, și care — cum o atestă și o fotografie cu dedicație autografă — începînd din februarie 1956 s-a bucurat de patronajul său. Animatorul entuziast al acestui focar de cultură harghitean, profesor Gheorghe Afloarei, a publicat de curînd un frumos volum aniversar (1852—1977) al cercului, dovedind că, începînd cu lectura analitică sau dramatizată, continuînd cu spectacolele teatrale sau folclorice, cu întîlnirile cu scriitori și oameni de cultură și terminînd cu excursiile documentare, instrucția din clasă poate fi continuată în variate forme, rodind în oameni o adevărată educație umanistă. Astfel de aprecieri au fost exprimate cu acest prilej și de autoritățile locale, prin inspectorul general Lászlogy Pál. Sesiunea de comunicări — care s-a bucurat de o largă participare și de un viu interes — a cuprins, mai întîi, contribuții originale și interesante despre drumurile lui Mihail Sadoveanu pe meleagurile harghitene (Gheorghe Afloarei) și receptarea maghiară a operei prozatorului român (David Gyula — Cluj-Napoca), despre mișcarea de idei a epocii (Dumitru Micu — București), despre viziunea inițiatică asupra naturii (Ion Mariș — Odorheiul Secuiesc) și motivul izvorului (Lucian Chișu — Gheorghieni), despre întoarcerea în timp (Tudor Vladimir — Gheorghieni) și modalități narative (Pop Horea — Gheorghieni). Din partea Institutului G. Călinescu au participat cu expuneri Marin Bucur *(Semnificațiile moderne ale literaturii sapiențiale)*, Marcel Duță *(Modelul de civilizație arhaică la Sadoveanu)* și I. Oprișan *(Funcțiile artistice ale animalierului)*. O expoziție de fotografii, documente, cărți cu autografe ale oaspeților de onoare ai cercului harghitean de-a lungul timpului — între care Mihail Sadoveanu, Victor Eftimiu, Méliusz Iosef, Demostene Botez, D. I. Suchianu, Constantin Ciopraga, Zoe Dumitrescu Bușulenga, D. R. Popescu, Ioan Alexandru ș.a.m.d.; precum și cu traduceri în maghiară și germană ale operelor marilor prozatori români, iar seara, un program artistic la Casa de cultură au întregit în chip fericit manifestările ample și complexe, dovedind încă o dată prețuirea de care se bucură mesajul lui Mihail Sadoveanu pretutindeni.

M. D. Bălșanu

Sub auspiciile Universității cultural-științifice din Cîmpulung-Muscel, a avut loc în ziua de 25 noiembrie 1980 sărbătorirea Centenarului Sadoveanu.

În acest scop au fost invitați să conferențieze, din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", cercetătorii științifici Marin Bucur și I. Oprișan, care au prezentat comunicările: *Înțelepciunea lumii sadoveniene — ca stare și semnificații* și *Vînătoarea ca pretext în opera sadoveniană*.

Pe marginea comunicărilor s-au purtat interesante discuții despre opera și personalitatea scriitorului sărbătorit.

I. Oprișan

Sub patronajul Direcției Generale a Arhivelor Statului, s-a desfășurat, în ziua de 26 noiembrie 1980, la Muzeul Arhivelor din București, simpozionul „Mihail Sadoveanu — patriotul", dedicat aniversării a o sută de ani de la nașterea prozatorului.

Lucrările simpozionului au fost deschise și conduse de generalul Toader Gheorghe. S-au prezentat comunicările: *Înțelegerea lui Mihail Sadoveanu* (de Pompiliu Marcea), *Natura — pavăză și refugiu în fața restriștilor istorice, în opera lui Mihail Sadoveanu* (de I. Oprișan, din partea Institutului nostru), *Mihail Sadoveanu, referent la Casa Școalelor* (de Ioana Burlacu) și *Locotenentul Mihail Sadoveanu — prezență activă în presa militară românească a anilor 1917—1918* (de Micșunica Ionescu).

Simpozionul a fost precedat de un concert coral susținut de studenții conservatorului „Ciprian Porumbescu". Dirijor prof. Iovan Miclea.

★

În ziua de 16 decembrie 1980, în sala Muzeului de istorie națională a Republicii Socialiste România, a avut loc Adunarea generală a Academiei de Științe Sociale și Politice, sub conducerea președintelui său, Mihnea Gheorghiu.

La adunare au participat, ca invitați, Suzana Gîdea, membru supleant al Comitetului Politic Executiv al Comitetului Central al Partidului Comunist Român, președinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Stan Soare, adjunct șef de sector la Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Mihai Florescu, ministru secretar de stat, vicepreședinte la Consiliul Național de Știință și Tehnologie, academicianul G. Mihoc, președintele Academiei R.S.R.

Ordinea de zi a cuprins Raportul privind îmbunătățirea Programului de cercetare în științele sociale și politice în perioada 1976—1980 și Proiectul Programului de cercetare în științele sociale și politice pe perioada 1981—1985.

În Raportul citit de tov. Mihnea Gheorghiu s-a precizat că „în ampla arie de activitate și de preocupări a științelor sociale și politice din țara noastră, consemnată în statutul și programele de lucru ale academiei noastre și determinată, în munca ei practică, de orientările și indicațiile date de conducerea partidului, de tovarășul Nicolae Ceaușescu, prin îndrumările sale directe în calitate de Președinte de onoare al ASSP, sînt reflectate marile resurse intensive ale progresului științei românești, izvorîte din înfăptuirea Programului P.C.R., din aplicarea creatoare a socialismului științific la datele concrete ale edificării societății socialiste multilateral dezvoltate în România".

În ceea ce privește domeniul teoriei și istoriei artei, al literaturii și lingvisticii, s-a specificat că „cercetările vor fi axate pe două direcții fundamentale. Pe de o parte, valorificarea tradițiilor de limbă, literatură și artă, în calitatea lor de documente culturale ale istoriei naționale, dovedind, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, continuitatea și unitatea neîntreruptă a poporului român, vitalitatea și originalitatea contribuției geniului creator românesc la îmbogățirea patrimoniului cultural-artistic național și universal. Pe de altă parte, demonstrarea pe bază de studii fundamentale, teoretice și istorice a noilor dimensiuni naționale și universale ale spiritualității românești, a umanismului revoluționar al culturii noastre contemporane".

Tov. Mihnea Gheorghiu s-a referit la necesitatea concentrării forțelor de muncă din cercetare pentru realizarea unor instrumente de lucru fundamentale, citînd printre exemplele date și *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine*, amintind că „mai există o anumită dispersare a forțelor spre un număr mare de teme de cercetare".

Apreciind edițiile critice, cataloagele, bibliografiile, monografiile marilor noastre personalități, el a conchis, în ceea ce ne privește : „Fenomenele de limbă, literatură și artă au fost analizate ca părți integrante ale culturii unei epoci, documentele lingvistice, literare și artistice dovedindu-se mărturii tot atît de prețioase ca și documentele istorice, economice și politice ale evoluției complexe străbătute de civilizația noastră. S-a relevat astfel modul specific în care literatura și artele au participat la realizarea unor etape cruciale din istoria modernă și contemporană a României, la mișcările revoluționare de eliberare socială și politică, la independența națională. În ansamblul lor, cercetările au urmărit, dintr-o perspectivă interdisciplinară, evoluția culturii și civilizației românești, analizînd interferențele dialectice dintre social, politic, istoric și cultural în momentele semnificative din istoria patriei noastre".

S-au arătat unele lipsuri care mai persistă în cercetare, precum insuficiența informării și documentării cadrelor didactice și cercetătorilor din domeniul științelor sociale, îndeosebi în ce privește literatura și mișcarea de idei din alte țări, nerealizarea deplină a integrării, greutățile valorificării pe motivul că lucrările nu răspund criteriului de eficiență economică.

Alături de toți comuniștii din patria noastră, membrii institutului au fost chemați și ei să facă dovada înaltelor responsabilități pe care și le-au asumat, arătîndu-se la înălțimea marilor imperative ce se pun în fața întregului nostru popor. Sarcina principală a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", constă în valorificarea științifică a patrimoniului literar național, în întreaga lui devenire. Institutul are datoria de a realiza lucrări fundamentale pentru cultura noastră, care să asigure o platformă solidă pentru creația științifică românească în domeniul literaturii, ca și orientarea fermă din punct de vedere ideologic în tot ceea ce scriem și interpretăm. Momentul deosebit al încheierii cincinalului revoluției științifice impune un bilanț al realizărilor, o apreciere obiectivă asupra realizărilor obținute, care ne dau dreptul la justificate mulțumiri.

În ultimii cinci ani, eforturile conjugate ale conducerii Institutului și ale organizației de partid au avut în atenție munca întregului Institut, ca unitate de cercetare integrată. Analizele exigente, partinice pe care le-am realizat în consiliile științifice, ca și în adunările

generale de partid sau în adunările generale ale oamenilor muncii, au reliefat îndeplinirea cu bune rezultate a sarcinilor științifice și obștești. An de an s-a acordat o grijă sporită la alcătuirea și orientarea planurilor, în sensul unei cît mai judicioase și nuanțate valorificări a moștenirii literare românești și a evidențierii contribuției literaturii și culturii noastre naționale în contextul literaturii universale. S-a dovedit astfel mai pregnant misiunea institutului de a contribui la instrucția maselor prin lucrări științifice de largă audiență, precum și misiunea de a exercita o mai riguroasă îndrumare ideologică prin intermediul unei critici marxiste, combative și patriotice.

În orientarea optimă a muncii științifice actuale și de perspectivă, comuniștii din institut au fructificat experiența cîștigată în elaborarea și publicarea unor ample lucrări colective, menite a elimina măcar cîteva din numeroasele lacune care prejudiciază încă buna desfășurare a procesului cercetării științifice. Rezultatele pe care le înregistrăm acum sînt rodul unei munci îndelungate, colective mereu regîndite pe parcursul elaborării lucrărilor și care ne dovedesc acum, pe măsură ce apar primele volume, necesitatea și importanța lor pe plan național, cu bune ecouri în afara țării.

Din 1976 au văzut lumina tiparului lucrări de sinteză precum *Dicționarul de termeni literari* (1976), *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830—1870)* (1976), volumul însumînd cercetări întreprinse cu mijloace moderne, volumul III din *Documente și manuscrise literare* (1976). În 1976 și 1978 au apărut cele două volume ale *Bibliografiei analitice a literaturii române vechi. Cărțile populare*, elogios recenzate și peste hotare. În colaborare cu alte institute sau colective s-au realizat și importante sinteze precum *Arta și literatura în slujba independenței* (1977), *Dicționarul cronologic al literaturii române* (1979), și *Istoria literaturii române. Studii* (1979), ultimele două cu vădit caracter de instrumente de lucru. S-ar putea aminti și două volume apărute la Sofia în 1977 și în 1980, de *Relații literare româno-bulgare*, la care au colaborat masiv membrii ai Institutului, precum și — de data aceasta, aflat în curs de apariție — un *Compendiu de literatură română contemporană*, solicitat de editura berlineză „Volk und Wissen".

Proiectată și lucrată în timpul acestui cincinal, *Bibliografia analitică a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice (1859—1918)*, a apărut anul acesta cu un prim volum, cel de-al II-lea fiind deja realizat, iar al III-lea în curs de realizare. Iată așadar un instrument de lucru fundamental, unic prin profil, ce a impulsionat colectivul de literatură universală și comparată să-și înscrie în cincinalul 1981—1985 o continuare a investigației bibliografice în perioada 1918—1950.

În același sens se înscrie și ciclul *Literatura română contemporană*, a cărui prim volum, *Poezia*, a apărut în 1980. Volumele *Proza* și *Dramaturgia*, lucrări finisate, urmează să fie predate editurii. Același colectiv și-a propus, în continuare, o importantă sinteză asupra *Confruntărilor și dezbaterilor ideologico-literare în presa literară interbelică*, subliniind astfel necesitatea înțeleasă și de colectivul de literatură universală și comparată de a investiga presa, ca sursă bogată și inepuizabilă de noi cercetări științifice.

În 1980 a început elaborarea *Cresțomației de literatură română veche*, de o mare importanță în cadrul valorificării moștenirii literare. Realizate în timpul cincinalului, dar urmînd de acum înainte să fie valorificate prin publicare, se numără și cele șase volume ale ediției critice naționale *Opere* de B. P. Hasdeu, volume ce pun într-o lumină nouă activitatea complexă a marelui savant, însumînd importante și numeroase materiale inedite sau publicate doar parțial.

Pe același șantier se află vol. IV din *Documente și manuscrise literare*, ca și cele două volume ale *Tratatului de teorie literară*. Într-un volum colectiv româno-rus urmează să apară *Realismul român și rus în secolul al XIX-lea*, dedicat analizării fenomenului literar din cele două țări, în a II-a jumătate a secolului XIX.

În momentul de față, Institutul „G. Călinescu" este chemat să răspundă unor mari cerințe ale culturii noastre, printre care se numără și *Tratatul de istorie a literaturii române* în șase volume, operă de interes național, avînd coordonarea generală asigurată de tov. director Zoe Dumitrescu Bușulenga, cu o masivă colaborare a cadrelor didactice și a diverselor personalități ale vieții culturale din țara noastră. Secretariatul e asigurat în exclusivitate de membrii institutului.

Contribuții interesante la studierea comparatistă a altor literaturi și la realizarea unor instrumente de lucru privind literatura noastră în relații cu alte literaturi sînt lucrările individuale, încheiate sau prevăzute a se desfășura pe o perioadă mai îndelungată în următorul cincinal, dintre care amintim, *Confluențe culturale, literare româno-turce*, *Bibliografia româno-arabă*, *Istoria literaturii polone* și alte studii despre lirica lui Tudor Arghezi, poezia rusă din secolul XX

și reflexul ei în literatura română, literatura africană și literatura neagră americană, romanul portughez în comparație cu romanul românesc etc.

Importantă pe linia realizării progresive a unei mai bune integrări cu activitatea catedrelor de specialitate este participarea colectivului de literatură universală și comparată la elaborarea *Istoriei literaturii franceze* și a *Istoriei literaturii italiene*.

Un rol remarcabil în educarea științific-revoluționară a cercetătorilor din Institut îl au sesiunile științifice și dezbaterile ideologice, organizate trimestrial. Acestea au menirea să aprofundeze anumite probleme teoretice, să stimuleze discuții și să angajeze o participare largă, depășind cadrul Institutului. În anul 1980, au avut loc mai multe asemenea manifestări, precum, dezbaterea ideologică închinată confruntărilor literare din presa interbelică (martie), centenarul Arghezi (mai), masa rotundă cu delegați din partea bibliotecilor județene și orășenești, pe marginea bibliografiei ca instrument de lucru fundamental (iulie), centenarul Sadoveanu. În anul 1981 vor avea loc două dezbateri ideologice, *Caracterul militant și angajat al criticii literare contemporane*, organizat în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și *Sarcinile și obiectivele care decurg pentru cercetarea din științele umaniste din documentele de partid*. Tot în 1981 vor mai avea loc patru sesiuni științifice de comunicări, prilejuite de sărbătorirea centenarelor O. Goga, G. Enescu, G. Bacovia și E. Lovinescu.

De asemenea trebuie amintită și activitatea științifică reflectată în „Revista de istorie literară și teorie" și în „Synthesis", ambele reprezentînd contribuții importante la propagarea culturii române în țară și în străinătate.

Pe lîngă aceste valorificări editoriale ale muncii noastre trebuie subliniat că au existat și există în continuare, într-o pondere sporită, și alte căi de valorificare parțială a lucrărilor înscrise în planul științific, publicarea de studii și articole în presa literară și centrală, prezentarea de expuneri și comunicări în sesiuni, simpozioane, colocvii, mese rotunde, dezbateri, organizate de Institut și alte foruri culturale din țară.

M.S.

COJOCARU, Nicolae. *Pîrteștii de Sus. O așezare din Bucovina. Monografie folclorică.* Cu o prefață de I. C. Chițimia, București, Edit. Litera, 256 p.

DOSTOEVSKIJ, Fëdor Mihailovič, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, tom. 19, Stat'i i zametki 1861, Leningrad, Izd. „Nauka", 1979, 360 p.

DUNĂREANU, Elena, *Publiciști ardeleni către Horia Petra-Petrescu*, vol. III, Lucrare elaborată în cadrul compartimentului de informare bibliografică de ..., Sibiu, /f.e./, 1979, 100 p. (Biblioteca „Astra" Sibiu).

FILOSOFIA contemporană. Probleme ale dialecticii. Cercetare bibliografică. Lucrare elaborată în cadrul Serviciului bibliografic /din B.C.U. București/. Coordonator științific și /Cuvînt înainte/: Al. Boboc, Redactor responsabil: Florin Grigoraș, Colaboratori din partea B.C.U.: Laura Georgescu, Florin Grigoraș, Lidia Lepădatu, Valentina Nedelcu, Violeta Picova, Ana Săndulescu, Florica Singer. Colaboratori externi: Alexandru Boboc, Angela Botez, Mircea Flonta, Nicolae Mariș, Ilie Pârvu, Alexandru Surdu, Vasile Tonoiu, Marin Țurlea, București, /f.e./, 1979, VII + 168 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară București).

KEMBAL, Robin, *Le dilemme séculaire du poète russe „Patrie et liberté"*, Lausanne, Imprimeries des arts et métiers SA, 1977, 29 p. (Tiré des *Etudes de Lettres*, série III, tome 10, janvier-mars 1977).

LITERATURNYE proizvedenija v dviženii epoh. Redakcionnaja kollegija: N. V. Os'makov (otvetstvennyj redaktor), U. A. Gural'nik, K.N. Lomunov, U.R. Foht, I. E. Usok, Moskva, Izd. „Nauka", 1979, 288 p. (Akademija Nauk SSSR. Institut mirovoj literatury im. A.M. Gor'kogo).

MACFARLANE, Alan, *The Origins of English Individualism. The Family, Property and Social Transition.* /by/ ..., New-York, Cambridge University Press, 1978, XVI +216p.

MALACHI, Zvi, *Proceedings of The International Conference on Literary and Linguistic Computing.* Edited by ..., /Tel-Aviv/, April 22—27, 1979, 354 p. multigr. (The Katz Research Institute for Hebrew Literature Tel-Aviv University — The Association for Literary and Linguistic Computing).

MARCIAN, Marcel, *Petreceri*, /Proză/, București, Edit. Litera, 1980, 76 p.

MESSNER, Dieter, *Europäische Volksliteratur. Fetschrift für Felix Karlinger.* In Zusamenarbeit mit Angela Birner heransgegeben und mit einen Geleiwort von Dieter Messner, Wien, Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde, 1980, 207 p. (Raabser Märchen-Reihe, Bd. 4).

MILLER, O. V., *Bibliografija literatury o M. Ju. Lermontove (1917—1977 gg.)* Sostavitel': ..., Leningrad, Izd. „Nauka", 1980, 520 p. (Akademija Nauk SSSR. Institut russkoj literatury „Puškinskij dom").

PUȘKIN, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie socinenij v desjati tomah*, Izdanie 4, tom IX, Istorija Petra. Zametki o Kamčatke, Leningrad, Izd. „Nauka", 1979, 448 p.

PUȘKIN, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomah*, Izdanie 4, tom. X, Pis'ma, Leningrad, Izd. „Nauka", 1979, 712 p.

REALLEXIKON der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2. Auflage, 4 Band, 3—4 Lieferung. *(Stabreimvers — Teufelliteratur)* Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser. Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New-York, Walter de Gruyter, 1980, p. 193—384 cu col.

SHWAN, Sigbrit, *Proust dans la recherche littéraire. Problèmes, méthodes, approches nouvelles* par ..., Lund, C W K Gleerup, 1979, 168 p. (Études romanes de Lund, 27).

SOCIOLOGIA contemporană. Probleme de sociologie a culturii. Cercetare bibliografică. Lucrare elaborată în cadrul Serviciului bibliografic /din B.C.U. București/. Coordonator științific/ și/Cuvînt introductiv/: Aurelian Bondrea, Redactor responsabil: Victoria Stoian, Colaboratori: Rodica Calcan, Laura Georgescu, Florin Grigoraș, Lidia Lepădatu, Valentina Nedelcu, Hildegard Nichifor, Violeta Picova, Horia Popescu, Viorica Prodan, Ana Sănduleac, Florica Singer, Victoria Stoian, Alexandru Surdu, București, /f.e./, 1979, VII + 240 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară București).

„STEAUA" 1949—1979. Indice bibliografic adnotat, vol. I—III. Coordonare, revizie științifică și tehnoredactare: Emil Pintea în colaborare cu Doina Curticean. Prefață de Aurel Rău. /Autori/: Emil Pintea, Doina Curticean, Ioan Domșa și Mihai Triteanu, Cluj-Napoca, /f.e./, 1979, XXXII + 1796 p. multigr. (Academia R. S. România — Filiala Cluj-Napoca. Biblioteca.); vol. I, Partea 1, *Literatură română (Beletristică)*, XXXII + + 298 p, vol. I, Partea a 2-a, *Literatură română. (Teorie istorie și critică literară, folclor, folcloristică, literatură germană din România, literatură maghiară din România, literatură sîrbă din România)*, p. 299— p. 779; vol. II, *Literatură universală*, p. 780—1150; vol. III., Partea 1, *Lingvistică, estetică, artă, etnografie, cultură, științe sociale și politice*, p. 1151—1524, vol. III, Partea a 2-a, *Știință și tehnică, Presă, Diverse, Iconografie, Indice general de nume*, p. 1525—1796.

SWEDENBORG, Eky, *Jean Barois de Roger Martin du Gard. Étude des manuscrits et des techniques narratives* par..., Lund, C W K Gleerup, 1979, 226 p. multigr. (Études romanes de Lund, 29).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1980, vol. 75, Part. 4.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literature-Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1980, vol. VII, nr. 1.

CEHOSLOVACIA

Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLVIII (1979), Sešit 4.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1980, nr. 10—11.

COLUMBIA

Ideas y valores, Bogotá, 1978, nr. 53—54. /Actas del III Foro Nacional de Filosofia/, 1979, nr. 55—56.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 80 (1980), nr. 4—5.

R. F. GERMANIA

Literature. Music. Fine Arts. German Studies. Section III, Tübingen, 1980, vol. XIII, nr. 2.
Zeitschrift für Kulturaustausch, Stuttgart, 30 (1980), 3 Vj.

GHANA

Asemka, Cape Coast, 1979, nr. 5.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1979, vol. 20, nr. 2.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 354—358.
Livres et revues d'Italie, Rome, XXII (1979), nr. 1—2.

MEXIC

Anuario de Letras, México, 1979, vol. XVII.

POLONIA

Biuletin Polonisticzny. Kwartalnik, Warszawa, XXIII (1980), Zeszyt 1—2 (75—76).
Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 5 (289) — 6 (290).
Kwartalnik neofilologiczny, Warszawa, XXVII (1980), Zeszyt 2.
Pamietnik Literacki, Wroclaw ..., LXXI (1980), Zeszyt 1—2.
Twórczość, Warszawa, XXXVI (1980), nr. 6 (419) — 7 (420).

ROMÂNIA

Cronica, Iași, XV (1980) nr. 33 (759), 42 (768), 43 (769).
Revista Comisiei naționale române pentru UNESCO, București, 22 (1980), nr. 1—2.
Synthesis, București, 1980, vol. VII.
Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 9—10.

SPANIA

Revista de Literatura, Madrid, 1980, Tomo XLII, nr. 83.

UNGARIA

Acta Litteraria. Academie Scientiarum Hungaricae, Budapest, 1979, tom. XXI, fasc. 1—2.

U.R.S.S.

Russkaja literatura, Leningrad, 1980, nr. 2—3.
Voprosy literatury, Moskva, 1980, nr. 5—6.

Georgeta Stoia-Mănescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewriten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the addresse of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

Din lucrările apărute
în Editura Academiei R.S. România
mai găsiți în librării:

Sub. red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu**, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
Sub red. Al. Dima. **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.
Sub red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu**, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
Sub red. Adrian Fochi, **I.U. Jarnik, Andrei Bîrseanu**, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.
Sub red. D.M. Pippidi, **D. Cantemir**, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir**, *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.
Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I. P. Informația c. 2805

Lei 25

I 2783

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Șase decenii de la făurirea P.C.R.:
Zoe Dumitrescu Bușulenga
Tratatul de istorie a literaturii române, I:
I. C. Chițimia, G. Mihăilă, Stela Toma
Umanismul românesc:
Liliana Botez, Alexandru Duțu, Andrei Pippidi
Interpretări de texte:
Gh. Ceaușescu, Mihai Gherman, Mihai Marta
Cercetări comparatiste în domeniul cărților populare:
Amita Bhose, Irmgard Lackner, Dan Horia Mazilu, Dan Simonescu, Cătălina Velculescu, Ștan Velea
Texte și documente:
Mihail Cărătașu, Nicolae Mecu, Andrei Nestorescu, Nicolae-Șerban Tanașoca, Mihai Vornicu
Cronica ediției:
Liviu Onu
Recenzii și note
Revista revistelor

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 30

2

aprilie — iunie

1981

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, București II,
cod 70311

I 2783

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 30
Nr. 2 1981

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAȘI 2022

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Șase decenii de la făurirea P.C.R. 149

Tratatul de istorie a literaturii române, I

I. C. CHIȚIMIA, Urme probabile ale unei vechi traduceri din latină în *Psaltirea Scheiană* 151
STELA TOMA, Probleme ale studierii vechilor texte românești în alfabet latin . . . 157
G. MIHĂILĂ, Gîndire politică și expresie literară în *Învățăturile lui Neagoe Basarab* . . 163

Umanismul românesc : stadiul cercetărilor, trăsături definitorii, surse

AL. DUȚU, Umanism și iluminism românesc între Roma și Bizanț 171
LILIANA BOTEZ, Tradiția culturală ca factor definitoriu al umanismului românesc din secolul al XVII-lea 181
ANDREI PIPPIDI, Pentru istoria umanismului românesc — Trei note de lectură . . 189

Intenționalitatea artistică în literatura română veche

MIHAI GHERMAN, Experiment poetic în *Psaltirea* lui Teodor Corbea 197
GH. CEAUȘESCU, Model compozițional și intenție literară într-un vechi discurs românesc 203

Cercetări comparatiste în domeniul cărților populare

IRMGARD LACKNER, Bemerkungen über die rumänische Druckfassung des Volksbuches *Bertoldo* 207
CĂTĂLINA VELCULESCU, Variante ale parabolei inorogului 219
AMITA BHOSE, From Bodhisattva to Ioasaph. A historic and comparative study . . 223
DAN HORIA MAZILU, Texte antice și lecturi medievale. Marginalii la *Istoria surpării Troadei* 233
DAN SIMONESCU, Un centru de studiere a cărților populare romanice la Salzburg (Austria) 249
STAN VELEA, Cercetarea comparatistă a rolului social și cultural al cărților populare : *Alexandru Dufu* 253

32256

Literatura română în școală

MIHAI MARTA, Retorica și sintaxa în *Letopisețul...* lui Miron Costin 259

Texte și documente

Probleme ale literaturii române vechi în corespondența primită de B. P. Hasdeu :
NICOLAE MECU, [Scrisori de la] Moses Gaster 263
MIHAI VORNICU, [Scrisori de la] Constantin Chiru, Grigore Silași, J. Honoré Abdolonyme Ubicini 266
MIHAIL CARATAȘU, Documente inedite privitoare la tipărirea *Istoriei vechii Dacii* 271
NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA, Samuil Micu și izvoarele bizantine ale istoriei românilor 275
ANDREI NESTORESCU, Teatru românesc inedit : *Sărbare ostășască* de Matei Millo 281

Cronica ediției

LIVIU ONU, O prestigioasă ediție a cronicii lui Neculce 293

Recenzii și note

ELENA LINȚA, *Catalogul manuscriselor slavo-române din R.S. România* (fondurile Iași și Cluj), I—II, Tipografia Universității București, 1980 (Al. Mareș) ; *Retorică românească. Antologie*, ediție de Mircea Frînculescu, Editura Minerva, 1980 (Gh. Ceaușescu) ; Al.Niculescu, *Între filologie și poetică*, Editura Eminescu, 1980 (Stela Toma) ; „*Steaua*". *Indice bibliografic adnotat*, I—III, Cluj-Napoca, 1979 (Georgeta Stoia-Mănescu) ; Teze de doctorat din domeniul literaturii române vechi ; Un catalog al manuscriselor românești din colecția Muzeului Oltenia (Mihai Moraru) 297

Revista revistelor

Balkan Studies, 1979 (N. Mecu) ; *Manuscriptum*, 4/1980 (A. Nestorescu) ; *Russkaja literatura* 1 — 4/1980 (M. Moraru) ; *Viața românească*, 10, 11/1980 ; *Caiete critice*, 4/1980 (N. Mecu) 311

Actualitatea științifică 317

Cărți și reviste primite la redacție (×) Georgeta Stoia-Mănescu 319

VOL. 30
No. 2 1981

The Review of Literary History and Theory

Contents

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Six decades since the foundation of the Romanian Communist Party 149

The treatise of the history of Romanian literature, I

I. C. CHIȚIMIA, Possible traces of an old translation from Latin in *Psaltirea Scheiană* 151
STELA TOMA, Problems of the study of Old Romanian texts in Latin alphabet . . . 157
G. MIHĂILĂ, Political thought and literary expression in *Învățăturile lui Neagoe Basarab*. 163

Romanian Humanism: the Stage of Research, Defining Features, Sources

AL. DUȚU, Romanian humanism and Enlightenment between Rome and Byzantium 171
LILIANA BOTEZ, Cultural tradition as a defining factor of the XVII-th century Romanian humanism 181
ANDREI PIPPIDI, Apeal for the history of Romanian humanism — Three notes . . 189

The Artistic Intentionality in Old Romanian Literature

MIHAI GHERMAN, Poetic experiment in Teodor Corbea's *Psaltirea* 197
GH. CEAUȘESCU, Compositional model and literary intention in an old Romanian discourse 203

Comparative Researches in the Field of Folk Books

IRMGARD LACKNER, Bemerkungen über die rumänische Druckfassung des Volksbuches *Bertoldo* 207
CĂTĂLINA VELCULESCU, Variants of the unicorn parable 219
AMITA BHOSE, From Bodhisattva to Joasaph. A historic and comparative study 223
DAN HORIA MAZILU, Ancient Texts and Medieval Reading. Marginals to a *Istoria surpării Troadei.* 233

DAN SIMONESCU, A centre for studying Romance folk books in Salzburg (Austria) 249
STAN VELEA, Comparative research of the social and cultural role of folk books : Alexandru Duțu 253

Romanian Literature in School

MIHAI MARTA, Rhetoric and syntax in Miron Costin's *Letopisețul*... 259

Texts and Documents

Problems of Old Romanian literature in the letters received by B. P. Hasdeu :
NICOLAE MECU, [Letters from] Moses Gaster 263
MIHAI VORNICU, [Letters from] Constantin Chiru, Grigore Silași, J. Honoré Abdolonyme Ubicini 266
MIHAIL CARATAȘU, New documents concerning the printing of *Istoria vechii Dacii* 271
NICOLAE-ȘERBAN TANAȘOCA, Samuil Micu and the Byzantine sources of the history of the Romanians 275
ANDREI NESTORESCU, Unpublished Romanian drama : *Sărbare ostășască* by Matei Millo 281

The Edition Chronicle

LIVIU ONU, An edition of prestige of Neculce's Chronicle 293

Book reviews and notes

ELENA LINȚA, *Catalogul manuscriselor slavo-române din R. S. România* (fondurile Iași și Cluj), I— II, Tipografia Universității București, 1980 (Al. Mareș) ; *Retorică românească. Antologie*, ediție de Mircea Frînculescu, Editura Minerva, 1980 (Gh. Ceaușescu) ; Al. Niculescu, *Între filologie și poetică*, Editura Eminescu, 1980 (Stela Toma), *„Steaua". Indice bibliografic adnotat*, I—III, Cluj-Napoca, 1979 (Georgeta Stoia-Mănescu) ; Doctoral theses on Old Romanian literature ; A catalogue of the Romanian manusripts in the holdings of the Dolj county Library (Mihai Moraru) 297

The Review of Reviews

Balkan Studies, 1979 (N. Mecu) ; *Manuscriptum*, 4/1980 (A. Nestorescu) ; *Russkaja literatura*, 1980 (M. Moraru) ; *Viața românească*, 10, 11/1980 ; *Caiete critice*, 4/1980 (N. Mecu) 311

Scientific Events 317

Books and magazines received Georgeta Stoia-Mănescu 319

ȘASE DECENII DE LA FĂURIREA P.C.R.

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Sărbătorirea, în luna mai a acestui an, a șase decenii de la făurirea Partidului Comunist Român oferă, mai ales celor care, prin profesiunea lor, studiază procesul dialectic al decantării și transgresiei *faptelor* în *istorie*, prilejul unei meditații asupra sensurilor generale ale acestui proces. Cronologia convențională nu devine elocventă decît prin relația ei cu un anumit eveniment. Periodizarea epocilor istorice se face în funcție de aceste evenimente, iar stricta cronologie nu are decît rolul de a oferi un suport cantitativ comparației dintre încărcătura faptică a unei epoci și a alteia. Judecînd ce reprezintă, ca încărcătură de evenimente istorice, aceste șase decenii — o perioadă scurtă cronologic — în istoria poporului român, vom vedea că ele se caracterizează nu numai prin profunde mutații revoluționare, prin înlocuirea unui sistem social cu altul, dar mai ales că ele reprezintă de pe acum și etape remarcabile istoricește în edificarea noului sistem.

Legătura cauzală dintre organizarea revoluționară a unei clase și rolul pe care îl joacă ea în istorie este unul dintre principiile de bază ale concepției materialist-dialectice asupra istoriei. De aceea momentul făuririi Partidului Comunist Român este considerat un eveniment marcant al procesului istoric de transformare social-politică a României. Ca moment al unui proces îndelungat, desfășurat în cadrul național și caracterizat prin etape specifice de dezvoltare, organizarea clasei muncitoare din țara noastră s-a făcut în jurul unui program-liant ale cărui obiective au fost determinate de condițiile și de etapa istorică în care se afla țara noastră. În acest context, e semnificativ că lucrarea lui Dobrogeanu-Gherea *Ce vor socialiștii* români (1886)—prim program marxist al mișcării noastre muncitorești—apare înaintea traducerii românești a *Manifestului Partidului Comunist* (1892), că mai multe studii ale lui Gherea, unele publicate în paginile revistei „Contemporanul", revistă de la a cărei apariție se împlinește un secol, au drept obiectiv analiza aplicării concrete a principiilor materialist-dialectice în domeniul istoriei sociale sau al artei (*Concepția materialistă a istoriei*, 1892; *Idealurile sociale și arta*, ș.a.), că o problemă importantă pentru etapa istorică de dezvoltare a României — problema agrară — figura pe ordinea de zi a Congresului de constituire a P.C.R. ca un punct distinct. Programul de revendicări, ca și principiile de organizare a Partidului Comunist Român se bazau deci pe realități faptice specifice, ele nu reprezintă transplantul artificial al unor țeluri străine dezvoltării organice a societății românești, ci decurg dintr-o îndelungată tradiție de

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 149—150 București, 1981

luptă revoluționară. În revendicarea elementelor progresiste ale fiecărei etape de dezvoltare, factorul istoric are din nou un rol deosebit de important, căci el oferă cheia unei juste și sistematice discerneri a caracterului etapelor anterioare. Din această perspectivă, cea mai importantă etapă premergătoare momentului făuririi Partidului Comunist Român o reprezintă organizarea revoluționară a maselor muncitorești din România în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În această perioadă se aduc totodată o seamă de importante contribuții teoretice la definirea caracterului și a obiectivelor mișcării muncitorești din România. De aceea, anul 1893 este socotit anul constituirii partidului politic al clasei muncitoare din România, anul în care forța politică a muncitorimii și programul politic fundamentat pe principiile aplicării concrete a concepției materialist-dialectice își găseau cadrul organizatoric adecvat. Dezideratele cuprinse în programul partidului aveau, comparativ cu alte programe politice ale partidelor vremii, un caracter democratic mult mai pronunțat : votul universal, dreptul de întrunire, grevă, asociere, învățământul obligatoriu și gratuit, rezolvarea problemei agrare, dezvoltarea industriei naționale ș.a. Tocmai acest caracter larg democratic a asigurat forța și coeziunea organizării politice a maselor, precum și continuitatea principială a programului politic, în așa fel încît se poate spune, așa cum arăta secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul Nicolae Ceaușescu, că : „Anul 1893 este anul nașterii detașamentului revoluționar, de avangardă, al clasei muncitoare din România. Iată de ce putem spune, cu deplin temei, că adevăratele începuturi ale Partidului Comunist Român — care continuă cele mai înalte tradiții de luptă ale poporului și își are rădăcinile implîntate adînc în mișcarea muncitorească, socialistă din a doua jumătate a secolului trecut — coincid cu începutul activității partidului muncitoresc călăuzit de teoria revoluționară marxistă"[1]. Ceea ce caracterizează momentul 1921 în istoria mișcării muncitorești din România este faptul că el marchează un important salt calitativ în evoluția acestei mișcări, prin unificarea organizațiilor socialiste din întreaga Românie. Spre deosebire de celelalte partide politice, Partidul Comunist nu a avut nici un fel de coloratură provincială, acționînd unitar în întreaga țară și și-a dovedit largul democratism, înalta înțelegere a tradițiilor de luptă comună împotriva dominației străine prin faptul că era singurul partid politic din România care întrunea nu numai membri dintre oamenii muncii români, ci și dintre cei aparținînd naționalităților conlocuitoare. Este din nou aici o constantă tradițională izvorîtă din înțelegerea specificului desfășurării procesului revoluționar în istoria României.

Istoria își dovedea astfel, ca în fiecare dintre momentele esențiale din viața națiunii, valoarea sa exemplară. Perceperea mutațiilor calitative în cadrul procesului istoric presupune raportarea continuă la etapele anterioare, din perspectiva prezentului. De aceea un astfel de moment aniversar, dincolo de stricta cronologie, va avea întotdeauna și semnificația unei evaluări istorice cu caracter exemplar.

---

[1] Nicolae Ceaușescu, *România pe drumul construirii societății socialiste multilateral dezvoltate*, vol. 8, Editura politică, 1973, p. 263.

URME PROBABILE ALE UNEI VECHI TRADUCERI DIN LATINĂ ÎN *PSALTIREA SCHEIANĂ*

I. C. CHIȚIMIA

Literaturile europene au început în mare măsură, în Evul mediu, cu texte religioase, întîi în limbile sacre greacă și latină, mai pe urmă în limba slavă și, progresiv, în limbile naționale. Rădăcinile unora din aceste texte se înfig înainte de era noastră, fiindcă textele *Vechiului Testament* au fost scrise în ebraică între sec. XII—I î.e.n.[1], traduse apoi în limba greacă între anii 250—130 î.e.n.[2], iar în latină începînd de prin anul 200 î.e.n. Firește, *Noul Testament* a fost scris și adunat în era noastră. Cel mai vechi fragment în limba greacă (papirus P 52 în John Rylands Library din Manchester) provine de la începutul sec. II (cca. 120—130), iar manuscrise complete de prin sec. IV. Redacțiile latine n-au întîrziat nici ele, ajungîndu-se în sec. III la *Biblia* întreagă numită *Vetus latina*. La îngemănarea secolelor IV—V, ilustrul filolog Ieronim din Strydon în Dalmația (cca. 348—420), unul din părinții bisericii, cultivat la Roma și stabilit la o mănăstire din Betleem, s-a consacrat aci muncii științifice, între altele traducînd din nou *Vechiul Testament* din ebraică și aducînd la o nouă formă traducerile existente pînă aci din *Noul Testament*. Traducerea lui a fost recunoscută de-abia în sec. VIII—IX, iar *Biblia* numită *Vulgata* este în cea mai mare parte opera sa. *Vetus latina*, din care s-au păstrat puține copii, a continuat să circule pînă spre sfîrșitul primului mileniu. Mai trebuie spus că au circulat în latinește atît *Biblia* în întregime cît și părți ale ei: *Noul Testament*, *Evangheliar (Tetraevanghel)*, *Psaltire* etc. În special *Psaltirea* a fost folosită în antichitatea creștină și în Evul mediu nu numai ca o carte de slujbă religioasă și de rugăciune, ci și ca un manual de învățătură și de lectură (uneori a fost structurată în acest sens).

Am făcut acest scurt istoric pentru că interesează răspîndirea creștinismului printre români și apariția scrisului în cultura lor.

Este unanim recunoscut astăzi că învățătura creștină s-a infiltrat printre români chiar în perioada formării poporului și a limbii române. O dovedesc, pe lîngă materialele arheologice, termenii de bază ai culturii creștine: *biserică*, *cruce*, *dumnezeu*, *înger*, *creștin*, *păgîn*, *preot*, *scriptură*,

[1] S-au păstrat propriu-zis diverse fragmente în copii manuscrise.

[2] S-au integrat în așa-zisa *Septuaginta* opera a 72 de traducători, efectuată în mediul elenistic al Alexandriei, din Egipt. S-au salvat peste 1500 de msse. Pentru anumite filiații, vezi recent Jerzy Rejmer, *„Hexapla" w twórczości Orygenesa*, în „Meander", XXXV, 1980, nr. 5—6, p. 237—242.

comîndere, cîrnelegi, Sîmpetru, Sîmedru, Sînicoară etc. Aceasta s-a întîmplat deci înainte de contactul cu slavii și înainte de organizarea bisericii ortodoxe române odată cu apariția formelor statale. Este clar că, exceptînd pe greci, românii au cel mai vechi creștinism în sud-estul și centrul Europei și că, la fel ca sîrbocroații, nu cunosc o dată a acceptării lui oficiale, precum alte popoare din zonă: bulgarii (864), rușii (989), polonii (966), ungurii (1000).

Așadar, creștinismul a luat forme vii de la început între români, mai ales că prin *edictul de la Milano*, emis de Constantin cel Mare, răspîndirea creștinismului a devenit liberă și este sigur că n-au lipsit misionarii (cunoscuți și necunoscuți) într-o zonă propice pentru convertiri. Între aceștia este cunoscută activitatea în România Orientală a episcopului Niceta de Remesiana. În orice caz, însăși răspîndirea rapidă a creștinismului la un popor în formare ca românii este o dovadă.

Dar, pentru această răspîndire au fost folosite nu numai propovăduirile orale, ci și textele scrise canonice (expuse mai sus), ca și liturghiere, scrieri omiletice etc. (intrate în uz încă din sec. VI). Este cert că în legătură cu astfel de *scrieri* s-au păstrat din latină în limba română termenii *a scrie* (cu derivatele lui) și *carte*, fiindcă n-a putut fi vorba aci de altfel de scris în vremea respectivă, afară de cel religios. Însă, dacă s-a impus termenul din vechime, însemnează că a existat și un scris în limba română veche, foarte veche, înainte de a se face cultul religios și a se scrie, în limba slavă. *Pisanie, pismo, pisati* din epoca de mai tîrziu a folosirii scrisului slavon de către români n-au mai putut scoate din folosință pe *scris, scrisoare, a scrie*. Aceasta nu se putea întîmpla însă fără practicarea scrisului în limba română.

Cineva poate întreba, cum de n-a rămas nimic din acele scrieri vechi? În primul rînd, nici lucrurile din materiale rezistente nu s-au păstrat (afară de cele pe care le-a îngropat pămîntul), necum hîrtia și manuscrisele, într-un colț de lume bătut secole de-a rîndul de teribile furtuni istorice. Și totuși ceva din acel scris vechi a mai rămas, ca urme distincte. Căci cum s-ar putea explica întrebuințarea peste veacuri a unor cuvinte străvechi ca *mesereare* (milă), *pănătare* și *părătare* (pătimire), *părați* (cerul gurii), *vipt* (grîu) [3] etc. Aceste cuvinte (și altele) apar întîia oară în *Psaltirea Scheiană* și apoi în alte texte religioase. *Psaltirea Scheiană* este o copie de la începutul secolului al XVI-lea, dar după o traducere mai veche din limba slavă (efectuată pentru păstrarea și rămînerea în canonul ortodox oriental), care a întrebuințat însă, în chip vizibil, o traducere anterioară din limba latină într-o limbă română cu structuri și elemente vechi, ale cărei urme s-au transmis pînă în copiile psaltirii maramureșene. Aceasta este sorgintea cuvintelor de mai sus și a altor elemente despre care vom vorbi mai departe.

Cum spuneam, *Psaltirea* a fost textul religios cel mai căutat și citit, care în majoritatea literaturilor naționale a fost cel dintîi tradus [4]. Litera-

[3] Provenite din lat. *meserēre, poenitare, palatium* și *victus*.

[4] Intrat în *Septuaginta* și tradus în multe rînduri în latină (singur Ieronim din Strydon a făcut trei traduceri: *Psalterium Romanum*, cca. 383; *Psalterium Gallicanum*, cca. 387, traducerea cea mai răspîndită; *Psalterium iuxta Haebreos*, cca. 393), textul în versiunea latină al *Psaltirii* a avut o mare răspîndire, în copii și pe urmă în tipărituri. Cît de mult a fost prețuită *Psaltirea* se observă din mulțimea de manuscrise ale traducerilor și din atenția dată în

tura română n-a făcut excepție de la această regulă, iar textele maramureșene, urmate de altele, o dovedesc.

Dacă se examinează comparativ traducerile românești ale *Psaltirii* (ținînd cont de structuri și forme din traducerile ei în alte limbi europene)[5], se observă că *Psaltirea Scheiană* are două straturi de limbă: unul care ține de o traducere veche din latinește și altul care reprezintă o nouă traducere (sau o revizuire a celei din latinește), pe baza unui text slavon. Urme ale acestei vechi traduceri sînt destul de multe și de tot felul. Din mulțimea lor nu vom putea arăta și discuta decît pe unele, ca semnificative. Mai întîi forme de origine latină, precum cele citate mai sus (și altele): *mesereare*, *părătare*, *părat*, *vence*, *învence*, *prevence* (Hurmuzaki), *a (se) incinde*, *a deșidera* etc. (cu numeroase formațiuni verbale) au caracterul de relicve filologice dintr-o scriere anterioară religioasă, căci unele sînt foarte rar folosite. În nici un caz nu se poate argumenta că ele erau vii în folosire, afară de cîteva care, în chip normal, au intrat în graiul viu al poporului, din vremuri vechi, precum *vipt*, chiar *rost* etc.

Pe de altă parte, altele erau cuvintele care intraseră în textele latinești ale *Psaltirii*, căci *Biblia* și textele ei separate au fost revizuite din cînd în cînd, reluîndu-se exegeza și corectarea față de ceea ce se realizase înainte, pentru transmiterea exactă a sensului, de multe ori exprimat în structuri sintactice și figuri de stil neclare, situație ajunsă și în traducerile în limbi naționale. De la *Biblia* sub forma din *Vetus Latina* la *Vulgata*, revăzută și ea[6], există stadii diverse de redacții. *Vulgata* în forma curentă are, de pildă, pe *meserēre*, dar numai cu funcție verbală, deloc ca substantiv, folosit pe deasupra în alte fraze decît acolo unde apare *mesereare* în *Psaltirea Scheiană*, *Vulgata* avînd drept corespondent pe *misericordia*. Pentru *părătare*, *Vulgata* are *miseria* și nu *poenitare*, iar pentru *împutare* are *improperium* și nu *imputare* etc.

Pe lîngă alte elemente lexicale semnificative (unele cu bogate derivate): *a cumpli* (a sfîrși, a adăuga), *încărește* (a încălzi), *învoalbe* (a înveli), *învești* (a îmbrăca), *deștinge* (a cobori) ș.a., se întîlnesc cazuri cînd termenul românesc își are nu numai corespondentul exact în versiunea latină, dar și structura frazei este identică:

Psaltirea Scheiană	*Vulgata*
Și semărară *agre*, și răsădiră *vini*, și feaceră plodu de viiață (ps. 106, v. 37).	Et seminaverunt *agros*, et plantaverunt *vineas*: et fecerunt fructum nativitatis (ps. 107, v. 37).

special tipăriturilor. După apariția *Bibliei lui Gutenberg* (1455), a doua tipăritură, ca o culme a artei grafice vechi, a fost *Psalterium Moguntinum* (1457), scoasă de Johann Fust și Peter Schöffer, cu tot tirajul pe pergament, cu inițiale în două culori îmbinate (roșu și albastru), gravate perfect în lemn sau pe metal, fiind prima tipăritură cu colofon final (datele exacte ale execuției) și cu stema tipografiei, considerată ca cea mai frumoasă carte ieșită din primele tipografii europene. După doi ani, aceiași meșteri tipografi au scos *Psalterium Benedictinum* (1459), în condiții similare. Dealtfel, în curînd a început șirul traducerilor în limbi naționale: germană (Strassburg, 1475), italiană (Veneția, 1476), franceză (Lyon, 1480), olandeză (Delf, 1477), slavă veche (Cetinie, 1495) etc.

[5] Ceea ce nu este posibil de expus în acest articol.

[6] Ultima revedere a textului *Vulgatei* s-a făcut sub papii Sixtus V (1585—1590) și Clemens VIII (1592—1605): *Biblia Sacra Latina*, reproducere nouă: Londra, 1970.

Firește, și textul versiunii slavone nu se putea depărta aci de topica frazei : „I nasjaašę sela, i nasadišę vinograd y i sătvorišę, plod žiteni" (este unul din texte), dar versiunea din *Psaltirea Scheiană* nu pare să fie numai simpla traducere a textului slavon. Dimpotrivă, traducerea veche a fost revizuită cu textul slavon în față, din care s-a introdus, de pildă, *plod*, element care intrase viu în limba română. S-a păstrat, în schimb, *agre* (pt. *agros*), pentru că *selo* începuse să evolueze spre sensul de *sat* în limbile slave vii, în loc de *ogor*.

Urmele traducerii din latinește se văd uneori în reproducerea aidoma a expresiei latine, precum conjuncția *et* sub forma *e* : „*E* eu-s viiarme *e* nu omu, împutare oamerilorŭ și ocărire *oameriloru*" (ps. 21,7), care nici nu este o traducere după *Vulgata* curentă : „Ego autem sum vermis, et non homo : opprobrium hominum et abjectio *plebis*" (ps. 22,6). Paradoxal, acesteia îi corespunde textul slavon („Az esm črv i ne človjak; ponošenie človjakom i uniženie ljudem"), ceea ce însemnează că textul românesc depinde de un text latin cu structură aparte.

Dar pentru că am vorbit de două straturi de limbă, putem spune că ele se observă cu ușurință. Iată două din exemple, fără a mai da corespondentele din latină și slavonă :

„Părătaiu și zgîrciiu-me pără în cumplit, în toate dzile tristu îmblaiu" (ps. 37,7).

„Slăbește-mă se răpaosu, ainte pără nu me ducŭ și *rutes* nu voiu fi" (ps. 38,14)[7].

Termenul *rutes* („mai mult") face parte dintr-o serie de vestigii cu importanța lor.

Dar iată două exemple din stratul nou de limbă, legat de textul slavon, cînd cu o exprimare fluentă, cînd mulat pe cel vechi, mai greoi :

„Rădică-te, Doamne, cu sila ta, tot cîntămu și cîntămu sila ta [puterea ta]" (ps. 20,14).

„Și blagoslovi ei și umnojiră-se foarte, și vitele lorŭ nu *nišķite*" (ps. 106, 38).

Dacă în primul exemplu *sila* își păstrează sensul vechi („putere"), în al doilea se folosește un slavonism pur : *umnojiră-se (umnožiti)*, lîngă un *nišķite* bizar, care pare că într-adevăr derivă din *nescio quantus*, ajuns și în graiul viu la *nișcît*.

În orice caz, *Psaltirea Scheiană* este un tezaur de scris vechi, cu urme latine, autohtone (nu lipsesc) și slavone, acestea din urmă de diferite categorii, uneori legate de substratul balcanic. Cînd slavii au venit în Balcani, creștinismul și manifestarea bisericii își aveau un trecut și o cultură „instituțională", din care slavii nu puteau să nu absoarbă anumite elemente, după cum altele au îmbrăcat forme specifice ale limbii românești, precum *kadilo*, devenit în *Psaltirea Hurmuzaki cădire* (tămîie).

Scopul imediat al articolului nostru însă este ideea că înaintea traducerii textelor religioase, în speță a *Psaltirii*, din slavonă, s-au făcut traduceri din limba latină. Nici nu este un lucru imposibil, pentru că pe

[7] Coresi, care, în general, se ține strîns de *Psaltirea Scheiană*, încearcă des (aici mai puțin) să refacă limpezimea exprimării, cf. Coresi, *Psaltirea slavo-română*, p. 171 și 178 ; *transpunerea* curentă a textului : „Chinuitu-m-am și m-am gîrbovit pînă în sfîrșit ; toată ziua mîhnit umblai" și „Lasă-mă să mă odihnesc, mai înainte de a mă duce și de a nu mai fi", cf. *Biblia*, București, 1975, p. 582 și 583.

de o parte în timpul răspîndirii creştinismului, pe de altă parte, după declanşarea schizmei (1050), Roma a ţinut să cîştige adepţi în sud-estul Europei şi a făcut-o prin misionari şi prin sprijinirea traducerii de cărţi canonice în limbi naţionale [8].

Traduceri se pare că s-au făcut şi urmele lor, detectate prin *Psaltirea Scheiană*, nu par să fie simple supoziţii. Nu o dată textul paralel român-latin nu lasă vreo îndoială în acest sens ca în următorul exemplu :

„În ce chip *deşiră* [doreşte] cerbul la izvoarele apelor, aşa jeluieşte sufletul mieu către tire, Zeu" (ps. 41,3) [9].

„Quemadmodum *desiderat* cervus ad fontes aquarum : ita desiderat anima mea ad te, Deus" (ps. 42,1).

Nu credem că ar putea fi vorba aci de o întîlnire întîmplătoare a textelor. Există şi alte corelaţii care întăresc ideea unei traduceri din latină. Întîi, pentru claritate, ps. 128, vers. 2, sună în formă inteligibilă astfel : „De multe ori s-au luptat cu mine din tinereţele mele şi nu m-au biruit". Iată acum în paralelă, textele din *Psaltirea Scheiană* şi din *Vulgata* :

De multe ori luptară-se cu mere de tinereaţele mele, *e* [şi] însă *nu putură* mere" (ps. 128, 2).

„Saepe expugnaverunt me a juventute mea ; etenim *non potuerunt* mihi" (ps. 129, 2).

Textul românesc este întrutotul tributar celui latinesc, al cărui verb de la *pose* are un înţeles mai extins decît verbul românesc *a putea*. De observat şi apariţia conjuncţiei *e* din lat. *et*. *Psaltirea Hurmuzaki* are şi ea aci o formă veche latină : *nu prevăncură* (nu zdrobiră) de la un a *prevenca* (?) (lat. *praevenco*).

Iată şi un ultim exemplu, în care dispunerea defectuoasă a versetelor leagă indubitabil textul românesc de unul latinesc, cel slavon şi alte psaltiri avînd structura corectă a celor două versete :

Psaltirea Scheiană

3. „Nu înrainte puşu între ochii miei lucru leage-călcătoriu, ce feceră treacere uriu. Nu lepi-se mie

4. Inremă hicleană ; ce feri-se de mere reulu nu cunoscuiu" (ps. 100).

Vulgata

3. „Non proponebam ante oculos meos rem injustam : facientes praevaricationes odivi. Non adhaesit mihi

4. Cor pravum ; declinantem a me malignum non congoscebam" (ps. 101).

Este clar că „Nu lepi-se mie" şi „Non adhaesit mihi" ar sta bine la începutul versetului al 4-lea, aşa cum au toate psaltirile orientale (inclusiv Coresi şi textul slavon). Se vede totodată că traducerea românească, cu formele ei, este veche şi de pionierat în limba română (are construcţii „muncite"). (În retranspunere, textul se înţelege astfel : „3. Nu pusei înaintea ochilor mei lucru nelegiuit ; pe călcătorii de lege îi urîi ; 4. Nu se lipi de mine inima vicleană ; pe cel rău care se feri de mine nu-l cunoscui").

---

[8] Prof. Ion M. Bota, istoric şi specialist în probleme de cultură religioasă, este pe urmele unui act din arhiva Vaticanului care menţionează traducerea de scrieri religioase în limba română, pe la jumătatea secolului al XIV-lea.

[9] Coresi a simţit nevoia să schimbe de data aceasta traducerea, întocmai după textul slavon : „În ce chip jeluieşte cerbul la izvoarele apelor, aşa jeluieşte sufletul mieu către tine, Doamne".

În concluzie, nu ni se pare întru totul hazardat să considerăm că scrisul în limba română a început cu mult mai devreme decît s-a crezut, prin traduceri din limba latină. Cercetările vor putea confirma mai mult acest punct de vedere.

BIBLIOGRAFIE

Psaltirea Scheeană, comparată cu celelalte psaltiri din sec. XVI și XVII, traduse din slavonește, ediție critică de I. A. Candrea, 2 vol., București, 1916 ; CORESI, *Psaltirea slavo-română (1577)*, în comparație cu psaltirile coresiene din 1570 și în 1589, ediție de Stela Toma, București, 1976.

SVEND DAHL, *Dzieje Książki*, traducere polonă de E. Garbacik, T. Zapiór, Helena Devechy, cu completări de K. Heintsch, Al. Birkenmajer, Br. Kocowski, Cz. Ożarzewski, Andrzej Ryszkiewicz, Wrocław, 1965 ; ALBERT FLOCON, *Universul cărților*, studiu istoric de la origini pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, traducere de Radu Berceanu, posfață de Barbu Theodorescu, București, 1976 ; V. LEROQUAIS, *Les psautiers latins des bibliothèques de France*, 3 vol., Paris, 1940—1941 ; I. MASSON, *The Mainz Psalters and Canon Missae 1457—1459*, Londra, 1954.

PROBLEME ALE STUDIERII VECHILOR TEXTE ROMÂNEȘTI ÎN ALFABET LATIN

STELA TOMA

În harta istoriei noastre literare un tărîm mai puțin abordat este acela al vechilor texte românești în alfabet latin.

După zestrea pe care o deținem pînă în prezent acestea sînt mai tîrzii și mai puțin numeroase decît cele chirilice; constatarea a formulat-o și părintele filologiei române, Tim. Cipariu [1], în urmă cu peste 120 de ani, cînd aduna monumentele de scris românesc, numai că în *Analectele* sale înregistra atunci, ca primă și singură atestare în „litere", *Catehismul de Roma* (1677) al lui Vito Piluzio, întocmit cu un veac mai tîrziu decît cel dintîi text cu caractere latine pe care-l avem azi.

Printre problemele legate de acest aspect al începuturilor literaturii noastre se impun mai întîi atenției cele privitoare la punctul de plecare: cînd au început românii să scrie în alfabet latin și ce condiții au favorizat acest lucru?

Afirmația lui Dimitrie Cantemir [2] că inițial s-a folosit scrierea latină iar cea chirilică s-ar fi adoptat abia după conciliul de la Florența (1439), deși considerată „puțin adeverită" [3], a avut mare înrîurire nu numai asupra Școlii Ardelene, care susținea *reintroducerea* literelor latine în scrierea limbii române, ci și în ecouri mai tîrzii. Sub pana lui Aron Pumnul „buchiile cirilice ... le-am lepădat și am *reluat* (subl.n.) literele romane, care sînt făcute după trupul și firea limbei noastre cei romane" [4]. Mai tîrziu, într-o creație alegorică a lui Bolintineanu, personificate, „slovele chiriliene", care au conștiința venirii lor *după* cele latine, se plîng de terenul pe care-l pierd de la curte, din divanuri, din „titulușele" și articolele ziarelor, după ce avuseseră o atît de solidă poziție cîștigată cu prilejul sinodului amintit mai sus: „*Latinele gonite* (subl.n) se cletănau în vînt, /Abia mai stau pe cioburi, pe ziduri, pe mormînt./ Soborul din Florența dă glasu-i de unire, /Dar grecii nu primiră cu Papa înfrățire.../

[1] Tim. Cipariu, *Crestomația sau Analecte literare*, Blaj, 1858, p. VII: Scrierile „cu slove firește că sînt mai copioase și mai vechi decît cele cu litere".

[2] D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, București, 1872, p. 152.

[3] Tim. Cipariu, *op. cit.*, p. XVI; vezi și Sigismund Jakó — Radu Manolescu, *Scrierea latină în evul mediu*, București, 1971, p. 148.

[4] Arune Pumnul, *Convorbire între un tată și între fiiul lui asupra limbei și literelor românești*, Cernăuți, 1850, p. 2.

Aruncă-n foc îndată orice biblie scrisă/ Cu litere (subl. n) în limba latinilor sus-zisă. /Atuncea prin biserici noi singure-am rămas,/ În șleahtă și-n calemuri avurăm mare nas. /Hrisoave, condici, pravili de la Matei cel Mare,/ Cu noi se-mpodobiră ca cu mărgăritare" [5]. Ideea că românii au cunoscut cu multe secole înainte alfabetul latin[6] nu este lipsită de temei, dacă avem în vedere chiar numai — ca-n versurile satirei citate — inscripțiile rămase de la romani" pe cioburi, pe ziduri, pe mormînt" și mai tîrziile luări de cunoștință ale unor răzlețe însemnări care cuprind nume de persoană și toponimice românești [7].

Pînă la folosirea caracterelor latine de către români în slujba idealului național de regenerare politico-socială și culturală întîlnim, între secolele XVI—XVIII, încercări sporadice de înlocuire a alfabetului chirilic, în texte românești de întinderi diferite și în mai toate regiunile țării.

Tocmai aceste încercări sporadice, scoase din periferia interesului cercetătorilor vechii noastre culturi, pot să aibă pentru literatura română, după cum intuise Nicolae Cartojan, „o importanță mai mare decît o bănuim" [8].

Destul de puținele cercetări care le-au vizat s-au axat, în general, pe aspecte unilaterale: de analiză strictă a sistemelor ortografice [9], analiză despre care literații au considerat că „este treaba filologilor a judeca despre forma, stricăcioasele urmări sau, poate, folosul conservării sau lepădării literelor chiriliene" [10]; alte investigații s-au ocupat de oficializarea scrierii cu alfabet latin în diferite regiuni [11], în școli [12], în diferite compartimente de viață culturală [13], pe teritorii și în epoci mai restrînse [14].

---

[5] Dimitrie Bolintineanu, *Slovele chiriliene, domnului* ~, în „Românul", 1858, nr. 45, p. 179 și în „Foaia pentru minte, inimă și literatură", 1859, nr. 9, p. 71—72.

[6] Inscripția: *Decebalus per Scorilo* (= Decebal fiul lui Scorilo) de pe un vas de cult, de argilă, descoperit pe dealul Grădiștea, este socotită de unii cercetători ca fiind scris dacic, cu litere latine. Vezi și alte mărturii: „Mitropolia Ardealului", 1967, nr. 4—6, p. 357; Corneliu Dima-Drăgan, *Un destin istoric: permanența latinității în cultura românească veche (Atestări documentare ale scrisului românesc cu litere latine în secolele XIII—XVII)*, în „Studii și cercetări de bibliologie", 13, 1974, p. 21—38.

[7] *Documente privitoare la istoria românilor*, culese de Eudoxiu Hurmuzaki, vol. I/2, p. 184.

[8] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, postfață și bibliografii finale de Dan Simonescu. Prefață de Dan Zamfirescu, București, 1980, p. 186.

[9] I. R. Ionașcu, *Sistemele ortografice cu litere chirilice și latine în scrierea limbii române*, ed. a II-a, București, 1894.

[10] „Foaie pentru minte, inimă și literatură", *loc. cit.*, nota redacției la satira citată a lui D. Bolintineanu.

[11] Em. Vîrtosu, *Chirilicale II. Note despre introducerea oficială a alfabetului latin în Principatele Române, 1856—1859*, în „Arhiva românească", VIII (1942), p. 384—399.

[12] N. Grigoraș, *Introducerea alfabetului latin în școlile din Moldova*, în „Revista arhivelor", III (1960), nr. 1, p. 126—133.

[13] S. Bănățeanu, *Din istoria străduințelor pentru înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin în cărțile românești de ritual bisericesc*, în „Mitropolia Banatului", IX (1959), nr. 7—8, p. 20—25.

[14] Jakó Zsigmond, *Philobiblon transilvan, Tiparul cu litere latine din Sibiu în secolul al XVI-lea*, București, 1978, p. 93—116; Valeria Căliman, *Scrisul românesc cu caractere latine în Brașov și Țara Bîrsei în sec. al XVIII-lea*, în „Limbă și literatură", XV (1967), p. 151—166.

Mai cuprinzătoare treceri în revistă, de la care se poate porni în cercetarea literară în speță, au realizat Em. Vîrtosu [15] și S. Jakó — R. Manolescu [16].

De primatul „familiarizării" cu caracterele latine s-au bucurat transilvănenii care, încă după primul sfert de veac XVI, au luat contact cu tipărituri — mai întîi în limba latină și mai tîrziu românești — provenite din teascurile de la Sibiu, Cluj, Oradea, Alba Iulia.

Destinatarii acestor scrieri nu au fost însă de la început românii, ci, abia mai tîrziu, pe măsura presiunilor crescînde ale propagandei religioase, s-au tradus și s-au scris pentru aceștia, în chirilică sau în alfabet latin, cărțile de cult.

Cel mai vechi text românesc cu litere latine, cunoscut pînă astăzi, este o *Carte de cîntece*, tipărită la Cluj sau Oradea (1570), tradusă din ungurește și avînd o pronunțată ortografie maghiară-săsească.

Lucrarea a circulat mult în regiunea Caransebeșului și Lugojului, difuzîndu-se și prin copii manuscrise, efectuate de maghiari, secui sau români; se păstrează un astfel de exemplar, sub numele de *Laude și cîntări*, în biblioteca gimnaziului reformat din Debrețin, și a fost alcătuit de Grigore Sandor de Agygafalva, la 1642; un altul, datorat lui Mihail Halici (tatăl poetului) [17] și al treilea, din 1697 (păstrat cîndva la colegiul reformat din Cluj) al lui Ioan Viski; acesta din urmă a adăugat la sfîrșit o traducere, greu lizibilă din pricina ortografiei, a *Psaltirii în versuri*, după o versiune maghiară, imitată la rîndul ei după Clément Marot și Théodore Bèze [18].

De la începutul sec. XVII s-a păstrat și o predică în românește, cu alfabet latin și ortografie maghiară-italiană, ținută la Roma, aparținînd lui Franciscus Lovas.

La biblioteca fostului liceu calvin din Tg. Mureș se păstrează un *Catehism calvinesc*, tradus de Ștefan Fogarasi și apărut în 1648 [19] la Alba Iulia. Exemplele se pot înmulți.

Zona de influență a propagandei reformate cîștigă noi teritorii și crește în același timp în intensitate.

În Făgăraș, atragerea românilor la calvinism se făcea cu bune rezultate nu numai prin biserică ci și prin școală, unde îndatoririle profesorilor români erau de a-i învăța pe copii să cînte românește, după versurile scrise anume în limba lor și cu „litere românești".

„Calviniștii, în afară de faptul că au tradus în română în scopul propagandei cărțile religioase, după o primă perioadă în care au folosit caracterele chirilice, *au încercat și introducerea alfabetului latin*" (subl.n.), spune Carlo Tagliavini [20].

---

[15] Em. Vîrtosu, *Paleografia româno-chirilică. Reformarea și înlocuirea alfabetului chirilic prin alfabetul latin în țările române*, București, 1968, p. 196—250.

[16] Sigismund Jakó — Radu Manolescu, *op. cit.*, *Folosirea alfabetului latin la textele românești din Transilvania* și *Folosirea alfabetului latin la textele în limba română în Moldova și Țara Românească*, p. 148—153.

[17] N. Drăganu, *Mihail Halici*, în „Dacoromania". IV/1, 1924—1926, p. 87.

[18] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 185.

[19] Descoperit de N. Densusianu, vezi: „Analele Acad. Rom.", secț. lit., t. II, seria 2, 1881, p. 116; B. P. Hasdeu, *Cuvente den bătrîni*, II, p. 724—727.

[20] Carlo Tagliavini, *Originile limbilor neolatine*, versiune românească îngrijită și coordonată de Alexandru Niculescu, București, 1977, p. 451.

Prin această încercare trebuie înțeleasă, atunci și în acel loc, slaba cunoaștere a alfabetului chirilic din partea celor care practicau scrisul și nu conștientizarea actului de introducere a alfabetului latin ca haină firească a scrisului românesc.

Din numeroasele texte care ne privesc și care au apărut în împrejurările amintite se constituie o întreagă literatură versificată, scrisă uneori de străini, alteori de românii care au îmbrățișat reforma și au studiat în mare parte la colegiile apusene. N. Drăganu, ocupîndu-se de un manuscris cu psalmi versificați din această perioadă, descoperă aici și un bogat ciclu de cîntece ungurești, cu traducere românească în versuri: laude de crăciun, laude pentru anul nou, laude pentru patimile lui Hristos, laude pentru paști, laude pentru înălțarea lui Hristos și laude pentru rusalii [21].

„Nu este exclus, arată Cartojan [22], ca din aceste cîntece de slavă pentru sărbători să fi pătruns motive și imagini în literatura colindelor".

Mai trebuie adăugată și constatarea întrepătrunderii unor teme, imagini și expresii dintre textele religioase și creațiile populare, indiferent de alfabetul în care erau scrise cele dintîi.

La 1674 Mihail Halici, care se autointitula: „Nob. romanus civis, de Caransebes", publică în Basel, în cinstea prietenului său Francisc Páriz Pápai, o odă românească în distihuri (hexametre și pentametre) în alcătuirea căreia autorul face uz de cultura sa umanistă, cu vădită dragoste pentru literatură și artă, și de deprinderile de poetică și retorică dobîndite în orele de latină.

Un *Kentélk ruméneszk de dragoste skrisz*, de Nicolae Petrovay din Petrova, sporește paleta coloristică a genurilor nu atît prin traducerea unui „cantio de amore" cît mai ales prin influența poeziei noastre populare atît de evidentă: „Ci unde-ți cat în față,/ Fată d-arbănaș / Inima mă-nvață / Cum să-ți fac viața, / Sara, dimineață".

În această atmosferă apar la românii bănățeni și primele urme de lirică românească erotică [23].

Prietenul sas al lui Halici, Valentin Franck von Franckenstein, care compune versuri în nemțește, ungurește și în latină, semnează și 78 de versuri românești, adăugînd celor bisericești și odei menționate, rime laice (1679).

Mai amintim, tot ca diversificare a genurilor pe care le găsim reprezentate, două „jocuri românești" și „cîntecul voivodesei Lupu" de Ioannes Kájoni Valachus de Kis-Kajon [24].

Cum în istoria tuturor literaturilor, ca și în a noastră, se amintesc cele dintîi acte, scrisori, documente, nu putem trece cu vederea „cel mai vechi act românesc lumesc (profan) tipărit cu litere latine" [25] în Transilvania: un manifest al împăratului Leopold I al Austriei care se referă

[21] Apud N. Cartojan, *op. cit.*, p. 186.

[22] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, *Epoca influenței grecești*, 1938, p. 209.

[23] Engel Carol, *Cîntece de lume românești în manuscrise maghiare din Transilvania*, în „Revista de istorie și teorie literară", București, XVIII, nr. 1, 1969, p. 69—84.

[24] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi (ed. cit.)*, p. 188.

[25] Andrei Veress, *Bibliografia româno-ungară*, vol. I, București, 1961, p. 147.

la chestiunea atît de complicată a unirii românilor de peste munți cu biserica Romei [26].

O interesantă scrisoare din Brașov (1725) adresează protopopul Florea Băran negustorului șcheian Cristof Voicul, trimisul obștei la Viena în scopul apărării drepturilor sociale, politice, școlare înscrise în diploma leopoldină [27].

Încă multe alte scrieri, e adevărat mai ales religioase, traduse în românește și scrise cu alfabet latin se adaugă acestui fond de carte puțin investigat și din care abia am spicuit cîteva titluri. Ne reține atenția, printr-un alt aspect, foaia de titlu a unei evanghelii, tipărită la 1679, „cu îndemnarea prea cinstitei și slăvitei doamnei consiliariţe Margaretei Tomeian, spre limbă rămlenească au tălmăciuit", adăugînd problemelor ridicate de paginile amintite și o altă supoziție : poate că nu toate aceste apariții erau alcătuite din îndemnul și sub tutela străinilor.

Ca vechime a atestărilor de înscrisuri românești în alfabet latin, *Tatăl nostru*, al lui Luca Stroici, din 1593, ridică probleme sensibil diferite ; semnatarul era român, demnitar de stat (mare logofăt al Moldovei, șeful cancelariei domnești), instruit în colegiile latine din Polonia (unde va fi căpătat probabil și conștiința originii latine a moldovenilor), se încadra altor zone de civilizație, obișnuia să semneze în litere latine nu numai în acte particulare ci și oficiale și nu făcea acest lucru sub imperiul unei propagande religioase. Prieten cu enciclopedistul polon Stanislas Sarnicki (preocupat, ca foarte mulți savanți din a doua jumătate a sec. XVI, să adune mostre de limbă de la cît mai multe popoare — după un text dat — pentru a constata apropierile sau deosebirile dintre diferitele graiuri), Luca Stroici transcrie pentru acesta *Tatăl nostru* în alfabet latin ; a făcut acest lucru fiindcă-i era în obișnuință, fiindcă știa că învățații străini nu cunoșteau chirilicele sau din alte rațiuni ? ! Mostra sa de limbă românească scrisă astfel apare în colecția lui Hieronimus Megiser din Stuttgart în 1593 și se pare să fi trecut și pe sub ochii lui Milescu, prin mijlocirea căruia s-a putut să ajungă în voluminoasa ediție suedeză, *evanghelia lui Ulfilas*, întocmită de Gh. Stiernhielm (1598—1672) [28].

În Moldova, de unde avem mai puține știri referitoare la texte românești în alfabet latin, a circulat lucrarea lui Vito Piluzio, misionar catolic (vezi supra, p. 157), întocmită — mărturisit — în interesul propagandei catolice, avînd circulație numai în rîndul moldovenilor catolici.

Cîteva versuri românești cu caractere latine ne întîmpină și în *Viața lui Constantin Cantemir*, întocmită și publicată la Moscova în 1783, după notele lui D. Cantemir, de Bayer [29].

Ce „imbolduri" să fi stat la baza însemnărilor din Țara Românească (dintre 1660—1680) ale domniței Ilinca, nepoata lui Mihai Viteazul, cînd și-a întărit semnătura și zisa unor acte, în alfabetul străbun ? Cele

[26] I. Ursu, *Un manifest românesc tipărit cu litere latine al împăratului Leopold I din anul 1701*, în „Analele Acad. Rom.", mem. secț. ist., tom. XXXIV, seria 3, 1911—1912, p. 1049—1063.

[27] *Acte, documente și scrisori din Șcheii Brașovului*, text ales și stabilit, note de Vasile Oltean. Prefață de Al. Duțu, București, 1980, p. 8—9.

[28] A. Bitay, *Un „Tatăl nostru" românesc într-o carte suedeză din 1671*, în „Revista istorică", XXI, (1935), p. 326—333.

[29] I. M. Codrescu, *Model de scriere a limbii române cu caractere latine din sec. XVIII*, în „Buciumul român", III, Iași, 1880, p. 342—344.

cîteva rînduri ale sale, puse alături de altele atît de diferite ca conținut și gen, vor da cîndva probabil un răspuns mai limpede.

Acest material (mult mai numeros decît am fi tentați să credem la prima vedere, răzlețit și insuficient luat în considerare) adunat, transpus și analizat, în climatul și cu mijloacele actuale, ar spori fără îndoială conul de lumină îndreptat asupra unui aspect din începuturile noastre literare.

Primul pas s-ar constitui din listele, pe cît posibil exhaustive, întocmite pe baza semnalărilor din cataloagele existente și pe cunoașterea tuturor textelor, care ne interesează, din bibliotecile naționale de cărți vechi (BAR, BCS — București, Galați, Brașov, Batthyaneum — Alba Iulia, Brukenthal — Sibiu, Bethlén — Aiud, Teleky — Tg. Mureș, Teutsch — Sighișoara ș.a.) precum și a celor aflate în afara granițelor țării (cu precădere la Budapesta, Viena, Roma sau în Polonia).

Relațiile de bună vecinătate și schimburile culturale cultivate de țara noastră ar facilita, de bună seamă, o asemenea întreprindere.

Prelucrarea automată a unor date legate de inventarierea, reproducerea și transcrierea modernă a textelor ar cîștiga din timpul afectat acestor operațiuni făcute cu metodele tradiționale [30].

În consens cu tot mai cultivata metodă comparatistă s-ar putea urmări — pe texte — climatul general de idei al operelor, pentru a se vedea ce au specific aceste creații în alfabet latin, care le este locul în configurația culturii noastre medievale și cum se înscriu în ansamblul curentelor epocii, angajînd aici, firește, și studierea lor într-un cadru mai apropiat de literaturile popoarelor vecine.

Cercetătorul modern va stabili, de asemenea, conexiuni cu discipline insuficient sau deloc puse altădată la contribuție (istorie, istoria artei, a bisericii, a muzicii, arheologie, folcloristică) căutînd să privească materialul brut, odată strîns, din mai multe unghiuri de vedere; în cazul scrierilor la care ne-am oprit: ce anume le-a generat, sub ce condeie au luat naștere, ce teme sau motive au vehiculat, în slujba căror idealuri, care a fost difuziunea lor în epocă și ce pot spune urmașilor?

„Prin abecedarele și acaftisturile cu litere latine s-a ajuns la teoriile filologice ale marilor ardeleni din epoca regenerării" [31], spunea Iorga, și dacă acest lucru va avea suporturi concrete, vom înțelege de ce, fără a pluti în gratuite hiperbole apologetice de *laudatur temporis acti*, ne vom simți datori să contribuim la descifrarea trecutului sub îndemnul lui Eminescu: „Din rădăcini proprii, în adîncime proprii, răsare civilizația adevărată a unui popor [32].

---

[30] Florica Dimitrescu, *Asupra prelucrării automate a textelor românești scrise cu caractere chirilice*, în *Contribuții la istoria limbii române vechi*, 1973, p. 30—37.

[31] N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. XVIII*, vol. I, București, 1901, p. 4.

[32] I. Crețu, *M. Eminescu, Opera politică*, vol. II, p. 375.

GÎNDIRE POLITICĂ ȘI EXPRESIE LITERARĂ ÎN *ÎNVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB*

G. MIHĂILĂ

Cea mai însemnată operă a literaturii române vechi în slavonă, de o înaltă valoare artistică și una din cele mai celebre scrieri redactate în această limbă de cultură medievală a Europei sud-estice și răsăritene, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* sînt o sinteză a gîndirii social-politice, moral-filozofice și pedagogice din Țările Române, reprezentînd magistral genul parenetic la confluența dintre Evul mediu și Renaștere.

Redactate în slavona mediobulgară, cu unele influențe sîrbești și cu elemente lexicale și sintactice românești, asemenea documentelor și scrisorilor de la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui de al XVI-lea — unele, se pare, autografe ale lui Neagoe însuși —, *Învățăturile* s-au păstrat într-un unic manuscris, grav deteriorat, format din 17 fragmente, reunind în total 111 file din cele circa 390, cîte a avut la început (Biblioteca Națională „Chiril și Metodie" din Sofia, nr. 313, unde au ajuns la sfîrșitul secolului trecut și începutul secolului nostru prin intermediul unor particulari). Primele 98 de file au fost publicate inițial de slavistul rus P. A. Lavrov, în 1904 — după ce le semnalase în 1896 —, și retipărite în 1959, cu o traducere de P. P. Panaitescu, iar ultimele 13 file, descrise în 1923, au văzut lumina tiparului abia în 1967. Din fericire, cu acest din urmă prilej, studiul atent al filigranelor hîrtiei (de proveniență italiană) a permis datarea manuscrisului cu destulă exactitate între 1518 și 1538. Cum însă scrisul este foarte îngrijit, într-o semiuncială frumoasă, cu titluri și puncte realizate uneori cu aur, alteori cu chinovar sau cerneală albastră, iar formatul filelor este mic (15×8,5 cm), ca pentru o carte de lectură, avem motive să credem că acesta a putut fi chiar exemplarul destinat lui Theodosie, căci opera nu pare a fi circulat în multe manuscrise slavonești: după acesta (sau o copie exactă a lui) a fost executată traducerea românească (dovadă o corectură marginală posterioară, de la f. 16^{v}, introdusă în noua versiune), iar după altul cea grecească, păstrată la una din ctitoriile athonite ale lui Neagoe, mănăstirea Dionisiu (nr. 221). În aceste condiții, răstimpul în care a fost realizat cu multă îngrijire unicul manuscris ajuns pînă la noi poate fi restrîns și mai mult: 15 iunie 1520 (data aproape sigură a morții lui Petru, menționat ca atare în cap. III din Partea a doua) — 15 septembrie 1521 (data morții lui Neagoe însuși). Astfel se înlătură cu desăvîrșire ipoteza unui Pseudo-Neagoe de la sfîrșitul secolului al XVI-lea sau de la începutul

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 163—169, București, 1981

celui de al XVII-lea, cum au încercat să susţină — fără a fi văzut manuscrisul slavon — D. Russo şi P. P. Panaitescu.

Coincidenţa textuală aproape perfectă a celor 17 fragmente disparate ale originalului slavon cu părţile corespunzătoare ale traducerii româneşti, efectuate cu deosebită artă, se pare, în 1635, de Udrişte Năsturel sau de cineva din cercul de cărturari din jurul său şi al lui Matei Basarab, certifică autenticitatea întregului text românesc, conservat în 9 manuscrise, dintre care 3 complete — cel mai vechi dintre ele fost al lui Ştefan Cantacuzino (1714—1716) şi copiat de „Mîinea, cîntăreţ la Mitropolie" (Bucureşti) la sfîrşitul sec. al XVII-lea — începutul sec. al XVIII-lea. Tipărită mai întîi cu litere chirilice, în 1843, într-o ediţie „îndreptată de ... Ioan Eclisiarhul curţii", tălmăcirea românească veche a devenit cunoscută ulterior mai ales datorită publicării parţiale, cu litere latine, de către B. P. Hasdeu, în 1865—1866, şi integrale, transcrise după cea precedentă, cu noi modernizări, de Nicolae Iorga, în 1910. Abia ediţia ştiinţifică din 1970, îngrijită de Dan Zamfirescu şi Florica Moisil, însoţită de o nouă traducere a originalului slavon, a oferit, în sfîrşit, specialiştilor şi publicului larg textul integral şi autentic al celei mai strălucite opere a literaturii române din secolele al XV-lea — al XVI-lea, punînd totodată capăt controverselor sterile din deceniile precedente.

Între timp, Vasile Grecu tipărise în 1942, cu deosebită competenţă, versiunea grecească incompletă (fără Partea întîi şi cap. VI din Partea a doua), ce fusese semnalată de Sp. Lambros încă din 1895, în manuscrisul pe care ambii l-au datat în secolul al XVII-lea, iar N. Iorga — la sfîrşitul secolului precedent. Încercarea recentă (L. Vranussis) de a-l atribui lui Manuil din Corint, mare retor al Patriarhiei constantinopolitane († 1530) şi consultant al lui Neagoe Basarab, în preajma anului 1519, pentru unele chestiuni teologice (diferenţele de credinţă dintre ortodocşi şi catolici), respectiv, tentativa de a-l declara pe acesta autor al *Învăţăturilor* păcătuia prin ignorarea completă a versiunii slavone şi a raporturilor de dependenţă a celei greceşti de aceasta, astfel că a putut fi infirmată fără drept de apel, pornindu-se de la argumentele textologice furnizate de Demostene Russo încă în 1907, precum şi, evident, de la analiza părţilor originale de politică, diplomaţie şi artă militară, exprimînd o experienţă *românească*. Terenul fiind astfel curăţat, *Învăţăturile* (difuzate într-un nou tiraj, în 1971) s-au înfăţişat publicului în toată splendoarea lor, cucerind repede minţile şi inimile nu numai ale iubitorilor de literatură, ci şi ale filozofilor, pedagogilor, istoricilor vieţii politice, diplomatice şi militare româneşti şi intrînd cu toate drepturile în tratatele şi antologiile consacrate acestor discipline, ca o enciclopedie *sui-generis* şi una din cărţile reprezentative, de notorietate universală ale literaturii române, comparabilă nu numai cu scrierile parenetice şi de meditaţie filozofică antice şi bizantine (Marcus Aurelius, *Către sine*; *Învăţăturile lui Vasilie Macedoneanul către fiul său Leon*; Constantin Porfirogenetul, *Carte de învăţătură pentru fiul său Romanos* şi altele, la care s-ar putea adăuga *Învăţăturile lui Vladimir Monomahul către fii săi*), ci şi cu scrieri renascentiste contemporane, ca *Il Principe* de Niccolò Machiavelli (1513) sau operele de istorie politică italiană ale lui Francesco Guicciardini. Cum nici una din primele nu circulase la noi, iar celelalte aparţineau altei zone de cultură — de care totuşi Neagoe s-a apropiat spre sfîrşitul vieţii, prin soliile tri-

mise la Veneția și Roma în 1518 și 1519 pentru a se încadra, împreună cu voievodul Moldovei, Ștefăniță, în coaliția antiotomană —, aceste scrieri nu pot fi socotite modele directe ale domnului român.

Sursele sale sînt de altă natură și ele conferă *Învățăturilor*, parcă, o dublă înfățișare, exprimată dealtfel și prin structurarea lor în două mari părți: prima categorie o reprezintă izvoarele livrești — toate de origine biblică și bizantină, în traduceri și prelucrări slavone; a doua sursă, care conferă originalitate *Învățăturilor*, ca operă românească, o constituie experiența politică, diplomatică și militară a lui Neagoe însuși și, mai larg spus, a predecesorilor săi din Țara Românească și Moldova. „Cheia de boltă" a întregii opere o constituie capitolul VIII din Partea a doua, *Învățătură a lui Neagoe voievod către fie-său Theodosie vodă și către toți, pentru solii și pentru războaie*, în întregime original, în jurul căruia se grupează, ca într-o constelație, capitolele V—VII (.. *cum și în ce chip vor cinsti pre boiari și pre slugile lor, care vor sluji cu dreptate*; ... *cum vor pune boiarii și slugile lor la boerie și cinste și cum îi vor scoate dintr-acestea, pentru lucrurile lor*; ... *cum să cade domnilor să șază la masă și cum vor mînca și vor bea*, cu un amplu extras din *Umilința* lui Simeon Monahul) și IX—XI (... *cum și în ce chip vor judeca*; *Învățătură a lui Io*[*an*] *Neagoe voievod către iubitul său fiu Theodosie și către alți unși ai lui Dumnezeu, despre milostenie și liniștire* —titlu păstrat în original; ... *să nu fie pizmătareți, nici să facă rău pentru rău*; toate trei cu fragmente preluate din același autor, precum și cu un citat din *Alexandria*). Fără îndoială, Partea întîi, *antologică*, își are rostul ei propedeutic, ca și unele capitole și fragmente cu aceeași structură din Partea a doua, în timp ce capitolul III și cele finale, al XII-lea și al XIII-lea — profund lirice și exprimînd pe Neagoe-omul, atît ca fiu iubitor al mamei sale, cît și ca soț și părinte — introduc o nouă componentă, aceea a meditației existențiale, pe care n-o vom regăsi decît peste aproape două secole la un Miron Costin sau Dimitrie Cantemir, iar mai tîrziu sub pana inegalabilă a lui Eminescu.

Cercetări asidue, începînd cu P. A. Lavrov, St. Romanski, D. Russo și încheind cu Dan Zamfirescu, au condus la identificarea în cea mai mare parte a izvoarelor livrești ale lui Neagoe Basarab.

Partea întîi a *Învățăturilor*, mai ales, este o selecție de texte comentate *ad usum filii Theodosii*, menită să-i ofere o galerie de modele celebre, de la regii biblici pînă la Constantin cel Mare, întîiul împărat creștin: aceste fragmente sînt extrase din *Noul* și *Vechiul Testament* — mai ales cărțile *Regilor* —, din omiliile lui Ioan Hrisostomul și Efrem Sirul, romanul *Varlaam și Ioasaf* și din *Panegiricul împăraților Constantin și Elena* de Eftimie al Tîrnovei, scris pe baza operei similare a lui Eusebiu al Cezareei (sec. IV) și, mai ales, a *Istoriei bisericești* a lui Nichifor Calist Xanthopulos (sec. XIV). În partea a doua, în afara surselor menționate mai sus, Neagoe a recurs, într-o proporție mai restrînsă, din nou la omiliile lui Efrem Sirul, la romanul *Varlaam și Ioasaf*, apoi la *Fiziologul*, *Povestea despre împăratul Assa*, *Scara* lui Ioan Climax, *Dioptra* lui Filip Solitarul, *Predica de înviere* atribuită lui Ioan Hristostomul și, probabil, la alte scrieri, utilizate sporadic, care se găseau în manuscrise copiate sau aduse în Țara Românească, inclusiv la mănăstirea Bistrița, ori despre care știm sigur că au trecut prin mîinile voievodului.

Fără îndoială, toate aceste texte, uneori menționate expres de Neagoe, orînduite și întrețesute cu concluzii proprii, după o tehnică mozaicală, ce dă întregii opere o anumită unitate și armonie, nu pot fi interpretate *tale-quale* ca expresii directe ale gîndirii domnului decît în sensul general că le-a socotit instructive, într-o epocă în care concepția religioasă era dominantă chiar și la reprezentanții vieții laice. Dimpotrivă, concepția sa, gîndirea sa umanistă ne apare cu toată claritatea în capitolele originale, menționate mai sus, și ele formează un cod de comportare și acțiune al societății românești din acea vreme, evident, privit din perspectiva domnului țării, dar păstrîndu-și în mare măsură valabilitatea și pentru epocile următoare, dovadă că *Învățăturile* au fost traduse în secolul al XVII-lea și difuzate ulterior în mai multe manuscrise, dintre care unul a făcut parte din biblioteca unui tînăr domn de la începutul secolului al XVIII-lea, fiul învățatului stolnic Constantin Cantacuzino.

Iată cîteva din aceste sfaturi directe, pe care le extragem cu precădere din acele părți ale *Învățăturilor* care s-au păstrat și în originalul slavon.

Dregătorii țării trebuie numiți „nu după fățărnicie și după înrudire", ci, „dacă va fi dintre aceștia săraci unul mai bun decît cei de neam mare, sau din rudele voastre, sau din fiii de boieri, să nu dați locul cel mai de cinste cu părtinire celor nevrednici, ci dați-l celui vrednic, chiar dacă este sărac". Unii cercetători au văzut aici o contradicție cu practica lui Neagoe însuși, uitînd că tot el adaugă : „In adevăr, dacă cei de neam mare, sau dintre rudele voastre, ori dintre fiii de boieri vor fi buni și destoinici, este bine să fie aceia în dregătorii. Nu am spus că va fi rău, ci e bine să fie așa, pentru că li se cuvine lor să fie și a fost și mai înainte" (cap. VI).

La mesele cu boierii și oștenii, „cu băutură să nu-ți îngreuiezi trupul, că mulți zic : bună este băutura multă. Cum este bună ? Omul, cînd se îmbată, dacă are minte multă, atunci o pierde, dacă are mîini, nu-i sînt de folos, dacă are limbă, nu poate vorbi cu ea". Și mai ales, „la beție să nu faci daruri, oricît ți-ar fi sluga de dragă. Și nici dacă ai vreo mînie împotriva cuiva, încă de la trezie, să nu dai la iveală mînia ta la beție împotriva slugii tale și s-o înjosești. Sau dacă unii vor pîrî către tine la beție, tu așteaptă pînă la trezie, sau chiar dacă îți va greși vreo slugă la beție, iarăși nu te grăbi, pentru că tu ai îmbătat-o" (cap. VII).

Judecata, mai ales a celor „săraci", trebuie să se călăuzească după principiile dreptății, căci „domnul carele va judeca pre dreptu, acela-i domn adevărat și unsul lui Dumnezeu și va dobîndi și lumina care nu va trece niciodată". Iar „cînd veți ședea să judecați la divan, să șază lîngă voi tot oameni buni și aleși. Și să fie și boiari tineri lîngă voi, ca să ia toți învățătură bună și dulce din gurile voastre" (cap. IX, păstrat numai în traducerea românească și în cea grecească).

La primirea unui sol străin, „dacă-ți vorbește el cu mînie, tu vorvește-i cu blîndețe, dacă-ți vorbește el cu dușmănie, tu să-i vorbești cu pace și să-i spui : « Prietene, iată ce cuvinte mi-ai adus de la domnul tău și iată ce-ți spun eu. Și pentru celelalte ce mi-ai spus, iată ce-ți răspund ». Însă străduiește-te ca cuvîntul tău să fie plin de înțelepciune și să-l împungă la inimă, pe el și pe domnul său, ca niște săgeți, așa să-i vorbești cu destoinicie". Dealtfel, în prima parte a capitolului VIII, *Pentru solii*

și pentru războaie, este prevăzut întreg ceremonialul primirii solilor, așa cum se făcea la curțile domnilor români. Însă nu atît acesta reține atenția autorului, cît sfaturile privind comportarea și răspunsurile pe care le va da tînărul voievod, în diverse împrejurări, în funcție de natura soliei. În unele cazuri, solul e invitat la masă împreună cu marii dregători; alteori însă i se trimite numai un dar, iar viitorul domn e sfătuit: „Și tu să-l chemi la tine și, după obicei, să-i răspunzi la toate pe scurt, *după cum am spus și am scris mai sus*" (subl.n.).

Dacă, dimpotrivă, domnul e acela care trimite sol într-o țară străină, „pe cine vei alege din toată inima ta și ți se va părea că acea slugă va spune foarte bine cuvîntul tău și fără teamă, ca și cum tu însuți ți-ai spune cuvîntul acelui domn, să faci sfat cu toți dregătorii tăi, dacă acest om este vrednic să meargă la această slujbă, și atunci pe acela să-l și trimiți" ș.a.m.d.

Dar cele mai prețioase îndrumări se referă la apărarea țării împotriva „altor neamuri, ce nu cred în Domnul nostru Isus Hristos și în preacurata lui maică" — și, ca să nu fie nici un dubiu, cineva a adăugat ulterior *agarěn*[*e*] „agarenii", pe marginea acestui pasaj, ce a fost omis intenționat în versiunea grecească, scrisă la Athos —, care constituiau principalul pericol pentru Țările Române. Gradația mijloacelor de preîntîmpinare a războiului pustiitor nu reprezintă altceva decît experiența seculară a poporului nostru și a conducătorilor săi, ca și legile omeniei și ale demnității naționale: „Iar dacă altă limbă va fi cu mulțime de norod și cu putere mai mare decît voi, voi mai întîi să vă plecați lor cu cuvinte bune și cu smerenie. Dacă vă stă în putință să faceți pace cu vorbe bune, acesta este ajutorul lui Dumnezeu. Dacă însă nu vor vrea să se împace, din neîncredere față de cuvintele dulci, voi să le dați averi, avuție cît vă stă în putință. Să nu iubiți vremurile de răzmiriță și să nu săriți la fapte de trufie". Cu toate acestea, „dacă veți vedea că [dușmanul] nu vrea să se întoarcă, nu vă temeți de dînsul, nici de oștile lui cele multe, ci (...) să-ți orînduiești toate armele și să-ți îmbărbătezi gloata, pe fiecare unde îi este rîndul, și să întocmești pe fiecare după cum este rînduiala". Odată angajată lupta, „tu însuți și cu oamenii tăi să mergi drept, față în față spre vrăjmașii tăi, fără nici o frică, oricît de mulți ar fi", căci „oșteanul iute și viteaz nu se înfricoșează de mulțimea oamenilor, pentru că omului bun toți oamenii îi sînt într-ajutor, iar omului fricos toți oamenii îi sînt dușmani, chiar și de ai lui este gonit și ocărît".

Nu lipsește nici sfatul ca „pe copiii dregătorilor și ai țăranilor, pe toți să-i duci departe înapoi", în spatele liniei de luptă, ca „nu cumva dușmanii tăi să prindă și să robească pe copiii dregătorilor și țăranilor tăi". Și, mai ales, dacă sfetnicii „vă vor sperja ca să ieșiți afară din țara voastră în pribegie, pe acești sfătuitori ai voștri să nu-i credeți. Pentru ce? Pentru că nu vă sînt cu prietenie (...). Și al doilea, nu se cade, căci este numelui rușine. Căci mai bună este moartea cu cinste, decît să aveți numele cu rușine". Chiar în urma unei înfrîngeri temporare, „din țara voastră să nu ieșiți, ci să vă țineți cu dînșii [ostașii credincioși] în hotarele voastre, ascunși, unde sînt cei cu gînd bun față de voi. Pentru că vrăjmașii voștri, care vor fi venit asupra noastră, nu vor putea să rămînă mult în țară, ci se vor întoarce înapoi și vor lăsa aici un domn, iar acela va fi împuținat de oameni. Iar tu să pornești cu vitejie asupra lui, în nu-

mele lui Iisus Hristos, pentru că am nădejde în Dumnezeu, că cine se va smeri înaintea lui Dumnezeu îi va ajuta Dumnezeu, și vei supune pe vrăjmașii tăi sub picioarele tale".

Acestea și altele asemenea sînt ideile și cuvintele lui Neagoe Basarab. Oralitatea stilului, adresarea directă, caldă, însoțită uneori de pilde, grija față de destinele țării, independența și demnitatea ei în fața unui adversar superior numericește și agresiv — iată caracteristica fundamentală a *Învățăturilor lui Neagoe Basarab „către fie-său Theodosie și către alți domni, carii vor fi în urma lui biruitori țării aceștiia"* (din titlul cap. XII). Ele sînt un impresionant testament politic și uman, adresat nu numai fiului său, ci și altor urmași, dregătorilor țării, întregii societăți.

Deasupra învelișului pe alocuri religios — de multe ori împrumutat textelor antologate — se înalță concepția eroică, demnă și înțeleaptă a unui voievod cult, care a știut să dea expresie experienței seculare a predecesorilor săi și să înalțe un elogiu în primul rînd minții și înțelepciunii, căci: „Așișderea este și domnul: pînă stă mintea lui într-însul întreagă, toți oștenii se strîng împrejurul său, ca și oștile împrejurul steagului, și iau învățătură și înțelepciune de la domnul acela; și nu numai slugile lui iau învățătură și înțelepciune, ci și alții din alte țări poftesc să ia de la dînsul învățătură și înțelepciune".

Pe drept cuvînt, *Învățăturile lui Neagoe Basarab* au fost numite „întîia mare carte a culturii românești" (V. Cândea), o capodoperă a literaturii noastre din toate timpurile, ce poate sta cu cinste alături de alte culmi ale creației spirituale ieșite din solul acestei patrii, înscriindu-se printre operele reprezentative ale literaturii universale.

BIBLIOGRAFIE

P. A. LAVROV, *Slova nakazatel'nye voevody valašskogo Ioanna Negoja k synu Feodos iju*, St. Pb., 1904; N. IORGA, *Învățăturile lui Neagoe vodă (Basarab) către fiul său Teodosie*, Vălenii de Munte, 1910; V. GRECU, *Învățăturile lui Neagoe Basarab. Versiunea grecească*, București, 1942; P. P. PANAITESCU, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie. Versiunea slavă*, în *Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI*, București, Ed. Academiei, 1959, p. 215—316; G. MIHĂILĂ, *Două fragmente inedite din textul slavon al Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, „Romanoslavica", 14, 1967, p. 359—375; D. P. BOGDAN, *13 file inedite din cel de al doilea arhetip al „Învățăturilor lui Neagoe Basarab"*, „Revista de istorie și teorie literară", 17, 1968, nr. 3, p. 487—497; *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*. Text ales și stabilit de Florica Moisil și Dan Zamfirescu. Cu o nouă traducere a originalului slavon de G. Mihăilă. Studiu introductiv și note de D. Zamfirescu și G. Mihăilă, București, Ed. Minerva, 1970 (nou tiraj: 1971).

B. P. HASDEU, *Cuvente den bătrîni*, t. II, București, 1879 (1880), p. 433—448; A. I. IAȚIMIRSKI, *Valašskij Mark Avrelij i ego Poučenija*, „Izvestija ORJAS", 2, 1905, fasc. 4, p. 339—374; St. ROMANSKI, *Mahnreden des walachischen Wajwoden Nëgoe Basarab an seinen Sohn Theosios*, Leipzig, 1908 (extras din „XIII Jhb. des Inst. für rum. Sprache"); D. RUSSO, *Studii și critice*, București, 1910; G. NICOLAIASA, *Cercetări de izvoare istorice în trecut*, „Revista arhivelor", 1, 1924, nr. 1, p. 88—104 (*Învățăturile* au fost semnalate încă din 1832); P. P. PANAITESCU, *Contribuții la istoria culturii românești*, București, 1971, p. 154—272 (trei studii despre *Învățături*, din anii 1942—1963); P. Ș. NĂSTUREL, *Învățăturile lui Neagoe Basarab în lumina*

pisaniilor de pe biserica Mănăstirii de la Argeș, „Mitropolia Olteniei", 12, 1960, nr. 1—2, p. 12—23 ; I. C. CHIȚIMIA, *Considerații despre Învățăturile lui Neagoe Basarab*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 109—114 ; DAN ZAMFIRESCU, *Studii și articole de literatură română veche*, București, 1967 ; Idem, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Theodosie. Problemele controversate*, București, Ed. Minerva, 1973 ; DAN PLEȘIA, *Neagoe Basarab. Originea, familia...*, „Valachica", Tîrgoviște, 1, 1966, p. 45—60 ; 2, 1970, p. 113—141 ; MANOLE NEAGOE, *Neagoe Basarab*, București, 1971 ; L. VRANOUSSIS, *Texte, și documente inedite din Grecia. Gîndul și fapta marelui domn al Țării Românești*. „Magazin istoric", 6, 1972. nr. 2 (59), p. 6—10 ; G. MIHĂILĂ, *Date noi despre originalul slavon al „Învățăturilor lui Neagoe Basarab" și critica unei ipoteze neîntemeiate*, în *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972, p. 327—383 ; *Neagoe Basarab. 1512—1521. La 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești*. Volum omagial publicat de Societatea culturală „Neagoe Basarab" din Curtea de Argeș, București, Ed. Minerva, 1972. DAN ZAMFIRESCU, *Contribuții la istoria literaturii române vechi*, București, 1981, p. 91—110, 305—382.

UMANISM ȘI ILUMINISM ROMÂNESC ÎNTRE ROMA ȘI BIZANȚ

AL. DUȚU

Imaginea Romei și cea a celei de-a doua Rome au astăzi noi contururi în istoriografia culturii române. Și este firesc să fie așa, deoarece atitudinile mentale față de focarele de cultură universală se schimbă în funcție de exigențele intelectuale ale momentului. Mai mult, noile dimensiuni ale celor două imagini ne permit să înțelegem modul în care și-au reprezentat legăturile cu Roma și cu Bizanțul oameni de cultură din secolele trecute. Și aceasta datorită faptului că, în ultimii ani, au apărut lucrări care nu s-au mai cantonat în studiul unui singur grup de mărturii — literare, juridice, acte economice, picturi, broderii etc.—, ci au conexat documentele, propunînd concluzii sintetice; or, rezultatele acestor cercetări „globale" nu numai că au trecut dincolo de concluziile studiilor parțiale, dar au evidențiat și modul în care autorii studiilor parțiale și-au dispus materialele, au făcut selecții în mărturiile trecutului.

Astfel devine tot mai evident faptul că modernizarea culturii române a însemnat, pe planul mentalităților, un sporit atașament față de romanitate și o deliberată respingere a „bizantinismului". În mare parte, ca reacție împotriva a tot ceea ce reprezenta „vechiul regim", oamenii de cultură (în același timp oameni politici) de la mijlocul secolului trecut au pus un accent aproape exclusiv asupra Romei și a sigiliului ei asupra culturii române; perioada fanariotă a fost considerată un corp străin în evoluția culturii naționale și echivalată unei perioade „sumbre" (așa cum etichetau secolul Luminilor nu numai istoricii greci, dar și cei sîrbi sau cehi). Respingerea fanariotismului a însemnat și respingerea bizantinismului pe care fanarioții avuseseră pretenția că-l menținuseră viu; în această atitudine recunoaștem și prezența imaginii Bizanțului din cercurile savante occidentale care, la mijlocul secolului trecut, nu se desprinsese net de felul inadecvat de a evalua civilizația bizantină după criteriile aplicate de filosofii luminați ai absolutismului din vremea lor. Respingerea culturii „turco-fanariote" a însemnat ceea ce părea a fi fost o „stagnare" culturală și o „rupere" de Europa, teze formulate de generația pașoptistă și perpetuate apoi pînă la mijlocul secolului nostru. Grăitor este faptul că o opinie nesusținută documentar a lui Dimitrie Cantemir, la începutul secolului XVIII, a devenit axiomă la generația pașoptistă: anume că la începutul secolului XV s-a produs o ruptură în cultura română, cînd principele Alexandru cel Bun a dispus arderea cărților scrise în alfabet latin și a introdus forțat alfabetul chirilic în cancelarii și biserici.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 171—180, București, 1981.

Istoriografia recentă care a reevaluat opera culturală și politică a lui Dimitrie Cantemir, ca și mutația romantică din secolul XIX a putut surprinde în această argumentație o orientare culturală — dinspre Bizanțul, simbol al trecutului, spre Roma, simbol al viitorului. Asemenea alianțe ideologice fac inteligibile tendințe intelectuale majore, altfel greu de surprins, în cazul unei culturi dezvoltate sub impactul unor curente intelectuale foarte variate. Ceea ce ne propunem să recapitulăm aici sînt cîteva contribuții recente care se înscriu în istoria mentalităților, permițînd, astfel, o luare în posesie nu numai a unor teorii și reprezentări din trecut, dar și a unor aspirații colective profunde.

O recapitulare a rolului deținut de Bizanț și de Roma în cultura română, ca imagini dominante care dezvăluie un atașament față de o anumită formă de cultură, este datoare să pornească de la „redescoperirea" Bizanțului. Deoarece Bizanțul nu a revenit în conștiințe și nu a permis o mai clară și obiectivă evaluare a culturii medievale române, decît după ce a trecut momentul „cald" al modernizării care respinsese fanariotismul și bizantinismul.

Sînt mai mulți factori care au contribuit la această revenire : pe de o parte, studiul atent al filologilor a început să recupereze nu numai tradiția textelor, dar și unele idei și forme literare, în timp ce istoricii care au depășit limitele pozitivismului au început să dea răspunsuri la întrebările privind perpetuarea unor forme nu numai în ceremonial și arte plastice, dar și în administrarea puterii și în însăși justificarea puterii politice. Pe măsură ce aceste curente din istoriografia culturii române s-au consolidat [1], civilizația bizantină a prins noi contururi : prin studiile lui Vasile Grecu care s-a aplecat, la început asupra erminiilor și a textelor din secolul XVI, ale lui Nicolae Bănescu care s-a ocupat, în 1938, de „Bizanțul și romanitatea de la Dunărea de Jos" [2] ale lui Demosthene Russo despre elenismul din România, ale lui Victor Papacostea sau Gheorghe Brătianu. Bilanțurile recente [3] vorbesc despre un progres net făcut în acest domeniu, semnificativ, în secolul nostru. Desigur, cea mai de seamă contribuție a adus-o în această privință Nicolae Iorga și ea poate fi limpede reconstituită datorită numeroaselor reeditări din ultimii ani : scrierile marelui savant care a organizat primul congres internațional de studii bizantine, în aprilie 1924, la București dezvăluie competența și pasiunea cu care a recomandat el depășirea clișeelor mentale și a descrierilor pozitiviste, în favoarea unei cercetări care să restituie omul bizantin, să regăsească relația dintre literatura populară și literatura aulică în Bizanț, pentru ca să poată arăta cît spirit bizantin a supraviețuit în sud-estul european, de-a lungul perioadei fericit denumită de savant Bizanțul de după Bizanț [4]. S-a remarcat, în acest sens, faptul că

---

[1] Mai pe larg despre aceste curente în cartea noastră *Sinteză și originalitate în cultura română*, Edit. enciclopedică, 1972, cap. I.

[2] Bibliografia lucrărilor lui V. Grecu în RESEE („Revue de études sud-est européennes"), 1963, 3—4 ; bibliografia lui N. Bănescu în numărul omagial 1969, 1, din aceiași revistă.

[3] Cea mai recentă recapitulare la Stelian Brezeanu și Tudor Teoteoi, *Byzantinische Studien in Rumänien*, RESEE, 1981, 2.

[4] În acest sens, mai ales volumele *Sinteza bizantină*, editat de Dan Zamfirescu, Edit. Minerva, 1972 și *Byzance après Byzance*, București, ASESEE, 1971.

Iorga a privit cu sporită simpatie Bizanțul, deoarece l-a considerat un Imperiu roman [5], dar nu este mai puțin adevărat că, distingînd formele bizantine de cele romane, el a reliefat tot timpul modul original în care influența bizantină a fost receptată în România : cîteva idei care continuă să domine studiile românești se află la Iorga — precum trecerea de la forma imperială la realitățile unor principate sau trecerea de la arta aulică la arta populară din țările române [6].

În general, studiile recente au aruncat noi lumini asupra celor două faze demarcate de Alexandru Elian în relațiile noastre cu Bizanțul : „cea veche, alimentată de contacte directe, de străvechi tradiții locale și de elemente vehiculate de cultura sud-slavă ; cea nouă, de inspirație cărturărească și, în general, ecleziastică" [7] favorizată și de contactele tot mai intense cu cărturarii greci refugiați la București și Iași.

În prima privință, o contribuție decisivă au adus-o edițiile de texte ale lui Vasile Grecu (din Ducas, Sphrantzes, Laonic Chalcocondil, Critobul din Imbros) sau H. Mihăescu (din Procopius din Caesarea sau Mauritius), care au oferit material reconstituirii unor momente din istoria Daciei și a poporului român pentru care erau prea puține alte surse ; dar, concomitent, lectura textelor a permis o mai clară înțelegere a modului de gîndire bizantin. Textele istoricilor bizantini fuseseră utilizate și de umaniștii români și de istoricii din Școala ardeleană, astfel că aceste ediții au reamintit o preocupare erudită din cultura română prea puțin sesizată de istoricii literari interesați doar în valențele artistice ale scrierilor unui Miron Costin sau Gheorghe Șincai. Este ceea ce s-a constatat cu prilejul publicării fragmentelor referitoare la români din scriitorii bizantini ai secolelor XI—XIV în *Fontes Historiae Daco-Romanae* (editate de Alexandru Elian și Nicolae Șerban Tanașoca în 1975 la Editura Academiei). Izvoarele bizantine au permis, totodată, o înțelegere a imaginii „celuilalt" la bizantinii care separau „barbarii" de „mixobarbari" [8]. Cum s-a transmis cultura bizantină la aceste popoare care au venit în contact cu imperiul a fost o problemă temeinic reexaminată de P. P. Panaitescu într-o serie întreagă de studii care au pus în lumină modul în care românii s-au exprimat într-o limbă „internațională" — slavona — care nu a provocat nici stagnarea intelectuală, nici ruperea de Europa [9] ; cercetările recente au dezvoltat aceste direcții, analizînd cronici, acte de cancelarie, manuscrise în care forma universală de cultură a fost adaptată la noi realități, reliefate și de utilizarea, încă din secolul XVI, a limbii române în corespon-

---

[5] Vezi Olga Cicanci, *Concepția lui Nicolae Iorga despre „Byzance après Byzance"*, în *Nicolae Iorga istoric al Bizanțului*, studii îngrijite de Eugen Ștefănescu, Edit. Academiei, 1971, p. 229. Volumul se încheie cu *Bibliografia lucrărilor lui N. Iorga referitoare la Bizanț și cruciade* de Andrei Pippidi.

[6] Vezi *Sinteza bizantină*, dar și *Ideea națională în decursul istoriei universale*, în *Sfaturi pe întunerec*, Edit. militară, 1976, p. 176—177.

[7] *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, Edit. Academiei, 1965, p. 178.

[8] Eugen Stănescu, *Les mixobarbares du Bas Danube au XI-e siècle* în *Nouvelles Etudes d'Histoire*, III, 1965, p. 45—53 ; N. Ș. Tanașoca, *Les mixobarbares et les formations politiques paristriènnes du XI-e siècle*, „Revue Roumaine d'Histoire", 1973, 1, p. 61—82.

[9] Vezi volumul *Contribuții la istoria culturii românești*, Edit. Minerva, 1971.

dență și apoi în cancelarii [10]. Deosebit de interesante s-au dovedit cercetările care au luat în considerare nu numai forma de expresie, dar și direcțiile unor activități culturale sistematice și care au constatat că principatele române, în special centrele de la Neamț și Putna, au avut un rol de prim ordin în transmiterea culturii bizantine, în secolele XV—XVI, din sudul Dunării spre Nord, mai ales spre Ucraina, prin manuscrise care au devenit prototipuri, după cum denotă expresia „izvodul moldovenesc" [11].

În cea de-a doua privință s-a căutat un răspuns la impactul bizantin asupra mișcărilor intelectuale din secolele XVI—XVIII în rapoartele prezentate la Congresul de studii bizantine, din 1971, de la București [12], precum și prin ample cercetări care au conexat mărturiile scrise de limbajul figurativ, pentru a reliefa faptul că dacă relațiile culturale cu Bizanțul ale unui popor cu o veche tradiție de cultură autohtonă au fost pline de consecințe, nu pot fi pierdute din vedere legăturile cu centrele occidentale, încă de la apariția principatelor române [13]. Studii de amănunt au analizat relația tradiție-inovație în pictură, dar și în ceremonialul de curte [14], au acordat o atenție deosebită „cărților populare" (dintre care unele prelucrate în Bizanț) [15] sau modul în care au fost adoptate la noi realități normele juridice bizantine [16]; mai numeroase au apărut prezențele bizantine în literatura patristică și de ritual într-o biserică ce nu a mai fost implicată în viața unui imperiu, ci a devenit (după cum bine remarca H. G. Beck) o instituție sprijinind lupta „oprimaților" [17]. Discuțiile au pătruns pînă în miezul problemei, atunci cînd au luat în considerare mijloacele de modelare a naturii umane, întrucît au introdus în dezbatere una dintre cele mai importante achiziții ale civilizației bizantine, ideea de „personalitate" umană: în acest sens, pot fi înregistrate studiile despre etica-politică bizantină, așa cum s-a reflectat ea în „Cărțile de înțelepciune" [18] și în *Învățăturile lui Neagoe*, de la începutul secolului XVI, scriere care și-a impus prezența chiar și în presa cotidiană [19]

---

[10] G. Mihăilă, *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, Edit. Minerva, 1972; Dan Zamfirescu, *Studii și articole de literatură română veche*, Edit. pentru literatură, 1967; *Documente și însemnări românești din secolul XVI*, Edit. Academiei, 1979 și G. Mihăilă, *Dicționar al limbii române vechi (sec. 10—16)*, Edit. enciclopedică, 1974.

[11] Ekkehard Völkl, *Das rumänische Fürstentum Moldau und die Ostlaven im 15 bis 17. Jahrhundert*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1975.

[12] *Byzance et la Roumanie* in *Actes du XIV-e Congres International des Etudes Byzantines*, Edit. Academiei, 1974, vol. I, p. 391—525; rapoarte prezentate de Eugen Stănescu, Valentin Georgescu, I. R. Mircea, Maria Musicescu, I. D. Ștefănescu.

[13] Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X—XIV)*, Edit. Academiei, 1974.

[14] Vezi, de exemplu, studiile din RESEE, 1976,1; articolele Corinei Nicolescu din RESEE, 1976,4; 1977,2 și „Synthesis", IV, 1977; de aceeași, *Cultura bizantină în România*, Edit. Academiei, 1971. De asemenea, *Etudes byzantines et post-byzantines*, par les soins de Eugen Stănescu et Nicolae-Șerban Tanașoca, Edit. Academiei, 1979.

[15] Vezi Mihai Moraru și Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, vol. I—II, Edit. Academiei, 1976—1978.

[16] Valentin Al. Georgescu, *Bizanțul și instituțiile românești pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea*, Edit. Academiei, 1980. Autorul a editat mai multe corpuri de legi în colaborare cu Emanuela Popescu-Mihuț.

[17] Vezi Mircea Păcurariu, *Istoria bisericii românești*, vol. I, Sibiu, 1980.

[18] Alexandru Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, Edit. Academiei, 1972,

[19] *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ediție de Dan Zamfirescu și Florica Moisil, Edit. Minerva, 1970.

sau studiile despre raportul dintre puterea spirituală și puterea temporală, un raport, de asemenea, original, dacă-l comparăm cu cel din Occidentul medieval [20]. În această ultimă privință, a fost reluată o idee a lui Nicolae Iorga despre ideea imperială bizantină la români, dar pentru a se arăta că sprijinul considerabil acordat centrelor de cultură tradițională, în primul rînd Muntelui Athos, nu a fost o formă de „protecție" imperială, ci o formă de sprijin acordată unei lumi ajunsă sub dominație imperială; însăși opțiunea lui Mihai Viteazul, care și-a îndreptat efortul politic și militar spre unirea provinciilor vechii Dacii, în loc să răspundă apelului de a elibera Balcanii și cea de-a doua Romă, Constantinopolul, oferă probe în vederea unei mai bune înțelegeri a locului românilor în sud-estul european [21]. O analiză a activității tipografiilor, a indicațiilor oferite de producțiile literare orale conduc spre același sens [22], spre sprijinul efectiv acordat de centrele române unor popoare de aceeași „lege" și care rezistau semilunei, dar fără ca să urmărească realizarea unei expansiuni politice. Se poate vorbi, în aceste condiții, despre o moștenire bizantină sud-est europeană, care a fost conștiința ortodoxă, și pe care românii au sprijinit-o împotriva unui imperiu care amenința continuu principatele de la nord de Dunăre. Dar principii români nu și-au arogat titlul de „țar", ca principii sud-slavi, fiind evident ghidați de un realism politic ce se deducea și din raporturile cu expansiunea maghiară sau cea poloneză; de aceea, cînd Mircea își extinde autoritatea asupra Dobrogei, la sfîrșitul secolului XIV, el se numește „despot" pentru că preia titlul vechiului stăpînitor și nu pentru că și-a propus să conteste autoritatea bazileusului. Tot astfel, atunci cînd Vasile Lupu pare a imita, în secolul XVII, pe împărații bizantini, prin danii sau prin sinoade organizate la Iași, avem mai curînd de-a face cu ostentația barocă a unui „om nou" [23] decît cu ceea ce Iorga numise „imperialismul bizantin prin principii români" [24]. Cercetările recente au condus spre reevaluări mai profunde, după cum indică dezbaterea organizată în 1978, cu tema, „literatura și arta în secolele XVII—XVIII: cazul român — postbizantin sau premodern" [25]. În raport cu atașamentul față de forma de civilizație bizantină din secolele XIII—XVI, indicațiile oferite de cultura română din secolele XVII—XVIII confirmă constatarea făcută cu prilejul unei alte dezbateri (despre „artele sud-est europene și climatul intelectual din secolele XVI—XVIII" [26]), de către profesoara Hélène Ahrweiler că avem de-a face cu „o fidelitate schimbătoare".

Aceste noi achiziții permit o mai bună cunoaștere a însuși modului în care, în cadrul unei culturi care nu negase forma bizantină, s-a afirmat în lucrări erudite orientarea spre prima Romă, spre Antichitate, spre

---

[20] Este un punct de vedere pe care l-am expus în *Umaniștii români și cultura europeană*, Edit. Minerva, 1974, p. 119—121 și în *Cultura română în civilizația europeană modernă*, Edit. Minerva, 1978, p. 57—60.

[21] Andrei Pippidi, *À la recherche d'un tradition politique byzantine dans les pays roumains*, în *Nouvelles études d'histoire*, VI, 1980, p. 121—130 și cartea aceluiași, *Hommes et idées du Sud-Est européen à l'aube de l'âge moderne*, Edit. Academiei-Editions du CNRS, 1980.

[22] *România în sud-estul Europei*, Edit. politică, 1979.

[23] Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale*, Edit. Meridiane, 1979.

[24] Acesta este titlul capitolului 6 din cartea despre Bizanț după Bizanț.

[25] Contribuțiile la această masă rotundă au apărut în „Synthesis", VI, 1979.

[26] O cronică a colocviului în RESSE, 1976, 1.

„strămoșii romani". Deoarece este indiscutabil faptul că, la mijlocul secolului trecut, cînd au respins fanariotismul și au exaltat originile romane, pașoptiștii nu au „fabricat" o imagine, ci au pus în valoare numai o parte din ea, aceea care putea acționa puternic asupra conștiinței colective în vederea restructurărilor sociale și politice urmărite de mișcarea de la 1848. Acea parte din imagine pe care o schițaseră cărturari din secolul XVII, care luînd în considerare acțiunea culturală română în Balcani și întemeindu-se pe o conștiință de sine în plin progres au oferit baze teoretice prezenței românești în această parte a continentului. Formularea teoretică a pornit din cercul unor oameni care se formaseră în mediul tradițional și își completaseră cunoștințele în centre universitare din Italia, Polonia sau în mediul cosmopolit al Istanbului : umaniștii [27].

Cercetările recente nu au rămas înfeudate schemei „clasice" comparatiste „influență-receptare" și au trecut de ceea ce indicau sursele. În locul unui umanism de inspirație străină, rezultînd din Contrareformă [28], a apărut o mișcare cu obiective politice și sociale bine precizate [29], întemeiată pe ideea de romanitate [30] și pe o reevaluare a scrierilor antice, reluate de umaniștii europeni [31]; analiza scrierilor din epocă a dezvăluit faptul că umanismul român a avut cu precădere un caracter „civic" [32] și a urmărit „redeșteptarea" „neamului", stabilindu-i o filiație directă din Roma antichității. Constatarea după care centrul cultural s-a deplasat în Italia (sub forma temei „translatio studii" [33]) apare la toți cărturarii care, fie că introduc concepte noi în expuneri de caracter tradițional, fie că traduc în română texte cu un conținut înnoitor, participă la un curent intelectual cu trăsături originale [34]. Evident, Bizanțul nu a fost negat și „renașterea" nu a fost întrevăzută ca o revoltă împotriva unei „maniera graeca" [35]; noua unitate, cea românească, și-a afirmat puternic conștiința de sine deschizînd o serie istorică de manifestări intelectuale [36]. Mai mult, s-a putut afirma, cu bune dovezi, că acest curent este original și datorită faptului că a fost însoțit de o „Contrareformă ortodoxă", inspirată de mitropoliți cu aleasă cultură, precum Varlaam (candidat la scaunul patriarhal) sau Dosoftei [37]. Importantă pentru această mișcare a fost pătrunderea masivă a limbii române în tipografii; cartea imprimată s-a difuzat destul de repede (*Cazania* lui Varlaam a ajuns curînd în satele

---

[27] Un bilanț al cercetărilor recente la Paul Cernovodeanu în „Revista de istorie", 1980, 7—8, p. 1354—1355.

[28] Tudor Vianu, *Die Rezeption der Antike in der rumänischen Literatur in Renaissance und Humanismus in Mittel -und Osteuropa*, vol. I, Berlin, 1962; Mario Ruffini, *L'influsso italiano in Valacchia nell'epoca di Constantino-vodă Brâncoveanu*, München, 1974.

[29] P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Edit. Academiei, 1965.

[30] Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, Edit. Academiei, 1972.

[31] Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, Edit. Minerva, 1972.

[32] Alexandru Duțu, *Umaniștii români...*

[33] Alexandru Duțu, *Il tema della „translatio studii" negli storici romeni della fine del seicento*, în „Revista storica italiana", 85, 1973, 3, p. 507—513.

[34] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Edit. Dacia, 1972.

[35] Mai pe larg în cap. I din cartea noastră *Cultura română...*

[36] Vezi cap. *Epoca umanismului* din *Istoria filosofiei românești*, vol. I, Edit. Academiei, 1972; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Valori și echivalențe umanistice*, Edit. Eminescu, 1973.

[37] George Ivașcu, *Istoria literaturii române*, Edit. științifică, 1969.

din apusul Transilvaniei) [38], a contribuit la cimentarea solidarităţilor naţionale şi a introdus idei noi în medii care erau strict legate de tradiţie şi datorită faptului că întreaga comunicare se făcea pe cale orală, „de la gură la ureche".

Perioada de transformări din secolul XVII a fost analizată şi sub raportul formelor artistice, ajungîndu-se, pentru prima oară, să se vorbească despre un baroc românesc, prezent în versurile lui Miron Costin şi în poezia emblematică, în romanul lui Dimitrie Cantemir şi în meditaţia Stolnicului Constantin Cantacuzino [39]. Barocul literar a dus la identificarea unor manifestări baroce în arta epocii [40], preschimbată în toată Europa într-o „Augenkunst"; mergîndu-se mai departe, s-a propus o reconsiderare a conceptului de „Bizanţ după Bizanţ" pe temeiul că barocul aduce mai multe elemente occidentale în literatura română decît menţine tradiţia bizantină [41]. Privind ansamblul mişcării culturale, putem afirma că umanismul român din secolul XVII a provocat o deplasare în mentalitate, întrucît a menţinut concepte importante din etica politică bizantină (transmise de „oglinzile principilor" bizantine traduse la sfîrşitul secolului XVII şi de scrierile lui Ioan Hrisostom, tipărite în română la 1695), dar a introdus în gîndire ideea de Roma, ideea de unitate a poporului despărţit în trei provincii — Ţara Românească, Transilvania, Moldova —, ideea de rezistenţă activă împotriva despotismului şi a formulat, pentru prima oară, conceptul de „patrie" şi de civilizaţie, sub forma „politiei". Prezenţa elementelor baroce confirmă natura acestei deplasări dinspre forma universală bizantină spre o nouă formă; cum spune Alexandru Ciorănescu „imaginaţia, care simulează dualităţi şi antinomii acolo unde ochii minţii se obişnuiseră să conteze pe unităţi solide, trăieşte încă şi continuă chiar să completeze opera seculară de distrugere a formelor tradiţionale ale gîndirii" [42].

Invazia elementelor populare în arhitectura şi pictura secolului XVIII, precum şi apariţia unei puternice curiozităţi intelectuale faţă de viaţa intelectuală din Centrul Europei şi mai tîrziu din Occident vor desface formele tradiţionale legate de Bizanţ. Studiile consacrate secolului XVIII sînt numeroase şi variate [43]; ele confirmă ceea ce se ştie în istoriografia europeană, anume că în epoca Luminilor culturile sud-est europene

---

[38] Florian Dudaş, *Cazania lui Varlaam în vestul Transilvaniei*, Timişoara, 1979. Pentru circulaţia cărţii în secolele XVII—XVIII, vezi lucrările lui Florian Dudaş, Octavian Schiau, Gabriel Cocora (cu date noi despre Mitrofan, cleric român, care a imprimat prima carte greacă din sud-estul Europei, la Iaşi, în 1682).

[39] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Edit. Minerva, 1976; *Barocul în cultura română* în cartea noastră *Modele, imagini, privelişti*, Edit. Dacia, 1979; de asemenea, dezbaterea din „Revista de istorie şi teorie literară", 1978, 1.

[40] Răzvan Theodorescu, *Itinerarii medievale;* articolele lui Horst Fassel, Dan Ionescu, Ioana Em. Petrescu din „Synthesis", IV, 1977; Cătălina Velculescu în „Synthesis", V, 1978.

[41] Ioan Istrate, *Bisanzio dopo Bisanzio in letteratura. Per la necessità di un riesame della questione*, RESEE, 1981,3.

[42] *Barocul sau descoperirea dramei*, Edit. Dacia, 1980, p. 387.

[43] De văzut bibliografia publicată de Nicolae Bocşan în „Cahiers roumains d'études littéraires", 1977, 2; 1979,2; bilanţul lui Ioan Nistor din „Revue Roumaine d'Histoire", 1980, 2—3. De asemenea studiul care se ocupă, cu precădere, de mişcarea de idei, dar fără să accepte caracterul ei iluminist (şi datorită faptului că perspectiva în timp e limitată şi se porneşte de la un model îngust) al lui Lauro Grassi, *Per una storia della penetrazione dei „lumi" nei Principati danubiani (1740—1802). Note e appunti*, „Nuova Rivista Storica", 1979, 1—2, p. 1—32.

încep să se modernizeze într-un ritm viu [44], proces care se desfășoară și în culturile din centrul Europei [45]. Elemente noi au apărut din analiza raporturilor cărturarilor cu politica fanarioților, ceea ce a putut duce la revizuirea ideii tradiționale de lume și de om [46], dar mai ales din analiza aparatului conceptual al oamenilor care au pledat cauza luminării în Transilvania [47], dar și în Principate [48]. Difuzarea cunoștințelor științifice[49] și imperativele luptei politice [50] au transformat treptat modul de a gîndi al oamenilor și atașamentul lor față de concepte care își dovediseră eficiența pînă în acel moment. Dar prioritatea dobîndită de problematica politică a dus la o „modernizare" a instituției care conserva moștenirea culturală bizantină — biserica ortodoxă —, după cum ne indică atitudinea înaltului cler muntean și moldovean, care se angajează în acțiunea patriotică [51] sau clerul din Transilvania [52]. Aici asistăm la o îmbinare a rezistenței tradiționale, venite din partea regiunilor rămase, în continuare, ortodoxe, cu dorința de inovație a cărturarilor care nu se desprinseseră de literatura bizantină, dar care avuseseră prilejul să studieze la Viena și Roma și să strîngă noi argumente în favoarea unei revizuiri a relațiilor politice și sociale [53]. Cercetarea vieții cotidiene din acest sfîrșit de perioadă istorică, a literaturii de colportaj, a conceptelor, imaginilor, teoriilor [54], dezvăluie faptul că Luminile nu au fost o consecință a Unirii cu Roma, cum a sugerat istoriografia mai veche, ci a luptei de emancipare socială și națională, în slujba căror obiective au lucrat toți protagoniștii Luminilor, fie că au trăit în Transilvania, în Moldova sau Muntenia. Imaginea despre lume și despre om a început să se preschimbe pe măsură ce „vechiul regim" a însemnat nu numai structuri sociale și politice, dar și structuri

[44] Vezi Werner Bahner, *Übergreifende und spezifische Aspekte der Aufklärung in den romanischen Ländern*, în *Formen, Ideen, Prozesse in den Literaturen der romanischen Völker*, Berlin, Akademie Verlag 1977, vol. II, p. 9—84; Mathias Bernath, *Habsburg und die Anfänge des rumänischen Nationalbildung*. E. J. Brill, 1972. De asemenea colocviile AJESEE despre Lumini (1970), structuri sociale și dezvoltare culturală (1975), rolul Istanbulului în secolele XVI—XIX (1977), volume editate la București.

[45] Mai pe larg în raportul prezentat de Alexandru Duțu și Pompiliu Teodor la Congresul de istorie de la București și publicat în *Rapports au XV-e Congrès International des Sciences Historiques*, vol. II, Edit. Academiei, 1980. De asemenea actele colocviilor organizate de Centrul de studii de la Luneburg despre *Der Aufklärung* (1972), *Der Bauer* (1972), *Wissenschaftspolitik* (1976), *Buch-und Verlagswesen* (1977), *Beförderer der Aufklärung* (1979); și *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale*, Budapest, Akademiai Kiado, 1971—1975, 1977, 3 vol.

[46] Vezi *L'époque phanariote. Symposium*, Thessalonique, 1972; *Les pays roumains à l'âge des Lumières, 1770—1830*, în „Annales historiques de la Révolution française", Paris, 1976, 225.

[47] Vezi Lucian Blaga, *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*, Ed. științifică, 1966; Ion Lungu, *Școala ardeleană*, Edit. Minerva, 1978.

[48] Klaus Bochmann, *Der politisch-soziale Wortschatz des Rumänischen von 1821 bis 1850*, Berlin, Akademie Verlag, 1979.

[49] Romul Munteanu, *Contribuția Școlii ardelene la cultivarea maselor*, 1962.

[50] David Prodan, *Supplex Libellus valachorum*, Edit. științifică, 1967.

[51] Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii române din secolul XVIII*, 1968.

[52] Emanuel Turczynski, *Konfession und Nation. Zur Frühgeschichte der serbischen und rumänischen Nationsbildung*, Düsseldorf, Schwann, 1976.

[53] Keith Hitchins, *The Romanian National Movement in Transylvania, 1780—1849*, Harvard University Press, 1969 și articolul aceluiași *Religion and Romanian Consciousness in Eighteenth-Century Transylvania*, în „The Slavonic and East European Review", 57, 1979,2.

[54] *Enlightenment and Romanian Society*. Studies edited by Pompiliu Teodor, Edit. Dacia, 1980.

mentale; transformările intervenite în idei și sentimente [55] au dus la o diversificare a preocupărilor intelectuale care și-au căutat punctele de sprijin în acțiunea socială și politică [56]. Cultura bizantină care supraviețuise în scris și limbaj figurativ a început să fie circumscrisă în sfera de acțiune a bisericii, lăsînd teren liber de acțiune „înțelepciunii din afară" (după o clasificare scumpă bizantinilor, pe care o regăsim la cărturarii români din epoca Luminilor care continuă să vorbească despre „înțelepciunea dinăuntru" și „înțelepciunea dinafară").

Istoricii literari au considerat întotdeauna că începuturile beletristicii române se plasează în epoca romantică sau cel mai devreme în epoca Luminilor [57]. Fără îndoială că romantismul a fost „o mutație" [58] în cultura română, dar el nu a apărut pe un teren virgin, ci a plămădit noi forme într-o tradiție care exista, s-a transformat adînc [59], dar nu a încetat să vieze pînă astăzi. Este motivul pentru care studiul culturii române din secolele XVI (cînd apar primele texte imprimate în limba română) — XVIII (cînd orientările noi sînt viguroase) prezintă un interes deosebit atît pentru a urmări evoluția unei tradiții — care după Jacques le Goff este „modul în care se reproduc mental societățile" [60] —, cît și pentru a constata cum s-a conservat și s-a preschimbat o formă de civilizație de caracter universal. S-a spus că cercetarea civilizației bizantine poate lămuri azi „probleme politice și culturale pe care, în euforia suficienței imperialiste, unii au crezut că le pot ignora, precum dinamica societăților tradiționale" [61]; fără îndoială că cercetarea destinului moștenirii bizantine în cultura română apropie problema considerabil de capacitatea noastră de a înțelege ce anume a constituit nucleul acestei culturi, frecvent revendicată de cîte o națiune sau de cîte un curent, și ce a dispărut odată cu preschimbarea structurilor sociale și mentale imperiale. Deoarece este evident că ceea ce Donald Nicol a denumit „bizantinism" [62] a început să se estompeze pe măsură ce societatea care favorizase apariția lui s-a retras tot mai mult în trecut. Dar din bizantinism a supraviețuit o *forma mentis*, aceea care îmbina într-un tot neprevăzutul cu permanența, cele văzute cu cele nestiute, viața interioară a omului cu prezența lui în societate. Istoricii civilizației bizantine acordă atenție elenizmului atunci cînd urmăresc posteritatea imperiului de răsărit și faptul este explicabil: se trece mai ușor la neogreacă de la greaca bizantină decît la română sau la limbile slave. Dar necunoașterea limbii nu justifică trecerea pe un al doilea plan a exemplului român, deoarece orice istorie a sud-estului european consemnează faptul că după prăbușirea Bizanțului, cultura a con-

---

[55] Dimitrie Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des Lumières*, Sibiu, 1944.

[56] Mai pe larg în cartea noastră *Sinteză și originalitate...* și în *European Intellectual Movements and the Modernization of Romanian Culture*, Edit. Academiei, 1981.

[57] Vezi bibliografia Luminiței Beiu-Paladi din „Cahiers roumains d'études littéraires", 1971,2.

[58] Amănunte în articolul nostru din „Cahiers roumains d'études littéraires", 1978,2.

[59] Vezi Mircea Popa, *Tectonica genurilor literare*, Editura Cartea românească, 1980.

[60] *Les mentalités : une histoire ambiguë* în *Faire de l'histoire*, Gallimard, 1974, vol. III, p. 81.

[61] Robert Browning, *The Byzantine Empire*, London, Weidenfeld and Nicholson, 1980.

[62] *Church and Society in the last centuries of Byzantium*, Cambridge University Press, 1979, p. 130 : „Bizantinism — a sense of spiritual identity that was nourished by an irrational belief in the interdependence of time and eternity, a sense of belonging to a theocratic society".

tinuat să înflorească datorită „marei biserici din captivitate", cum a arătat Steven Runciman, dar și Principatelor Române. Numai Transilvania, Moldova, Țara Românească și Dubrovnicul au avut o poziție privilegiată în această zonă pînă în pragul epocii moderne[63]. Găsim în centrele române prelungiri ale civilizației universale bizantine care ne duc pînă în epoca modernă; dar concomitent, descoperim aici prelungiri ale civilizației dezvoltate în Dacia și apoi de romanii care au imprimat un mod de a gîndi și a vieții prin stilul lor de viață și prin limbă[64], difuzate în întreg sud-estul european. Această Romă care nu a dispărut niciodată din conștiințe, de vreme ce călători străini consemnau faptul că în centrele române, unde înflorea o cultură de tip bizantin, oamenii afirmau că sînt români, această apartenență a imprimat o notă originală culturii medievale, umanismului și Luminilor românești, etape în dezvoltarea unui model cultural.

[63] Vezi Peter F. Sugar, *Southeastern Europe under Ottoman Rule, 1354—1804*, University of Washington Press, 1977, part three; de asemenea, Ion Matei, *L'autonomie des principautés roumaines. Analogie et modèle pour d'autres pays dominés*, RESEE, 1973, 1, p. 87—95.

[64] Vezi H. Mihăescu, *La langue latine dans le Sud-Est de l'Europe*, Edit. Academiei — Les Belles Lettres, 1978.

TRADIȚIA CULTURALĂ CA FACTOR DEFINITORIU AL UMANISMULUI ROMÂNESC DIN SECOLUL AL XVII-LEA

LILIANA BOTEZ

În ultimele decenii, exegeza acelor opere și atitudini care pot fi interpretate ca manifestări umaniste s-a îmbogățit considerabil: rezultatele noilor cercetări au condus la revizuirea opiniei după care „umanismul practicat de cărturari nu este o concepție etică asupra omului și a vieții ci o asimilare de procedee estetice, de canoane retorice" [1] și au demonstrat, fără putință de tăgadă, că intelectualii secolului al XVII-lea contribuie la transformarea generală a mentalităților, iar orizontul lor cultural reprezintă, pentru cultura noastră, o achiziție definitivă și novatoare [2]. Creșterea numerică a celor care studiau, atît în țară cu dascăli de formație umanistă aduși din occident, cît și în centrele din străinătate (Polonia, Roma, Veneția, Padova, Constantinopol), a creat condițiile favorabile procesului de laicizare a vieții și culturii, pătrunderii în țările noastre a ideilor umanismului Renașterii apusene. Au fost relevate totodată unele trăsături ale umanismului românesc, atît din perspectiva contactelor culturii noastre cu umanismul propriu Renașterii apusene [3], cît și din aceea a istoriei generale a culturii [4]. Dar cercetările recente au dovedit că „asimilările din occident nu revizuiesc programul nostru cultural în totalitate, ci determină o dezvoltare a universalismului preexistent cu date noi capabile să-l facă accesibil unor colectivități diverse" [5].

În acest spirit, ne propunem să relevăm coordonatele spirituale care au dat naștere în literatura noastră veche unei mișcări renascentiste, structurate atît pe revalorificarea elementelor tradiționale (autohtone și bizantine) — aspect mai puțin studiat de specialiști — cît și pe receptarea complexului de idei izvorît din acea deschidere a spiritualității noastre spre focarele civilizației apusene (umanismul european).

Pentru a realiza o viziune de ansamblu asupra conceptului de umanism românesc în secolul al XVII-lea, am pornit de la conturarea acelor

[1] Pompiliu Constantinescu, *Umanism erudit și estetic*, în „Vremea", 23 august 1934; reluat în *Scrieri alese*, București, 1957, p. 88—89.

[2] Virgil Cândea, *Les intellectuels du sud-est européen au XVIIe siècle* (II), în „Revue des études sud-est européenes", 1970, nr. 20, p. 188.

[3] P. P. Panaitescu, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, București, 1965; I. C. Chițimia, *Bazele istorice și izvoarele ideii originii latine a poporului și a limbii române la Gr. Ureche și M. Costin*, în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, 1972, p. 159—196.

[4] Tudor Vianu, *Receptarea antichității în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963, p. 560—563.

[5] Al. Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, 1978, p. 70.

modele care, deşi anterioare lui, numai în această perioadă, de maximă strălucire a literaturii noastre vechi — unde se întîlnesc normele etice, cunoştinţele, formele străvechi de gîndire, transmise din secolul al XVI-lea, cu formele noi, provenite din occident — au condus spre o mişcare renascentistă.

Deşi unii cercetători nu admit că umanismul din perioada „feudală" a culturii noastre este un produs local determinat de condiţii proprii[6], vom încerca, raliindu-ne altor ipoteze de lucru, să aducem şi unele argumente în demonstrarea existenţei, pe teritoriile noastre, a unui *umanism de factură etnică*, în directă legătură cu scara de valori morale şi civice al cărei model primar, ilustrînd o „forma mentis" specifică, ar avea elemente identificabile încă în modelul spiritual al geto-dacilor. Acesta, caracterizat, după Pârvan [7], prin toleranţă, generozitate, eroism, este opus celui dionisiac-orgiastic al traco-frigienilor care admiteau „eroarea" şi „excesul" (jocul de arme, viaţa nomadă, poligamia, războaiele de cotropire); faptul pledează în favoarea opiniei după care în fiinţa noastră naţională există o adevărată „vocaţie a umanismului", vizibilă în trăsături ca: „sufletul frumos" şi „simţul măsurii" [8]; de aceea, umanismul românesc poate fi explicat, la un prim nivel, prin formele mentale autohtone ce au determinat evoluţia ulterioară a culturii noastre şi originalitatea ei, prin receptarea selectivă a unor anumite scrieri.

În secolul al XVII-lea, atît traducerile scrierilor sfinte, ale textelor liturgice, ale celor apocrife, cît şi operele originale axate pe teme mistice, care au contribuit substanţial la formarea oamenilor şi la difuzarea unui model de umanitate, evidenţiază continua asimilare a elementelor transmise de tradiţie. Astfel, interesul cărturarilor noştri faţă de operele care promovează un adevărat program de elevare spirituală se datorează, în primul rînd, fenomenului de „elaborare prin ea însăşi", de autodefinire a unei etnii. Se ştie că fiecare comunitate etnică are un anumit „model" economic, social, politic, spiritual care constituie produsul fazelor anterioare ale procesului ei istoric de autoproducere şi, în acelaşi timp, punctul de plecare pentru următoarea etapă a acestui proces [9]. Iată de ce tipul clericului din secolul al XVII-lea atras de semnificaţiile incifrate ale existenţei umane, de căile care duc spre desăvîrşirea morală nu este doar un tip contemplativ, preocupat de ideea nemuririi (tipul contemplativ nu a predominat niciodată în cultura noastră [10]). Este adevărat că textele religioase din secolul al XVII-lea transmit în epocă un ideal de viaţă înrudit cu acela din trecutul îndepărtat; dar o fac nu în scopul atingerii nirvanei, ca în misticismul oriental, ci pentru a chema la lupta de apărare a ţărilor noastre împotriva atacurilor Semilunei sau a curentelor de atragere a românilor spre Reformă sau catolicism. Această stare de lucruri relevă în spaţiul românesc medieval prezenţa clericului-cărturar — „om de acţiune" care îşi orientează activitatea în direcţia educării poporului român, în limba lui, şi a sprijinirii luptei pentru păstrarea integrităţii noastre spirituale şi teri-

---

[6] Al. Piru, *Umanismul cronicarilor*, în *Valori clasice*, Bucureşti, 1978, p. 8.

[7] V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926, p. 153.

[8] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Spiritul umanismului românesc în umanismul european*, în *Valori şi echivalenţe umanistice*, Bucureşti, 1973, p. 13—20.

[9] Dionisie Petcu, *Conceptul de etnic*, Bucureşti, 1980, p. 159—160.

[10] Al. Duţu, *op. cit.*, p. 11.

toriale. Selectînd, traducînd, alcătuind opere originale, clericii cărturari ai secolului al XVII-lea (Simeon Ștefan în Transilvania, Varlaam și Dosoftei în Moldova, Udriște Năsturel, frații Șerban și Radu Greceanu, Antim Ivireanu în Țara Românească) participă activ și conștient la opera de menținere a credinței, a graiului și a neamului românesc.

În acest sens, o figură însemnată a direcției umaniste din cultura românească veche este considerat Udriște Năsturel. Traduce în limba română *(Viețile Sfinților Varlaam și Ioasaf)*, afirmă latinitatea limbii române [11], dar consideră că valorile culturii clasice (pe care le prețuiește și se străduiește să le difuzeze) pot fi transmise culturii românești prin slavona sacră la fel ca și prin latină *(Imitatio Christi, Predoslovia* la *Penticostar)* [12].

Spre deosebire de Udriște Năsturel, mitropolitul Varlaam socotește absolut necesară introducerea limbii române în biserică, întrucît limba slavonă nu era cunoscută de popor. Or, „mărturisirea ortodoxă", singurul sprijin pentru păstrarea neatîrnării noastre, trebuia să fie pe înțelesul întregii colectivități amenințate de alte confesiuni. Răspunzînd cerințelor majore ale vremii, *Carte românească de învățătură* (1643), *Șeapte taine a besearicii* (cca. 1645), *Cartea carea să chiamă Răspunsul împotriva Catihismusului calvinesc* (1645), adresate „iubiților creștini și cu noi de un niam români, pretutinderea tuturor ce să află lăcuitori în părțile Ardealului ce sînteți cu noi într-o credință..." *(Cartea carea să chiamă Răspunsul...)*, au contribuit la formarea modelului mental ce avea să domine în epocă, tributar, pe această cale, modelului bizantin.

Argumentele necesare clericilor-cărturari din secolul al XVII-lea pentru a demonstra că „nu poate fi ruptă legătura de sînge și de simțire care zvîcnește în taină, dar cu multă putere între românii din țara Transilvaniei și lăcuitorii din țările Munteniei și Moldovei" devin un imperativ al vremii, realizabil prin „reîntoarcerea la surse". Ele au fost extrase, în cea mai mare parte, din izvoarele bizantine care sprijină o mișcare antiorientală, îndepărtată în timp, cu un scop asemănător celui din Principatele Române din secolul al XVII-lea.

În Bizanț, lupta împotriva ereziilor a început de timpuriu. În timp ce Imperiul de Apus, nevoit să se adapteze unor forme mentale ale cuceritorilor nordici, renunța la formele culturii antice, cel de Răsărit le păstra pentru o destul de lungă perioadă și le dezvolta [13]. Conservînd elementele culturii elene, marii capadocieni Vasile din Cezareea, Grigorie din Nazianz, Grigorie din Nysa urmăreau desigur și ferirea creștinismului de unele influențe mistice orientale precum gnoza. La declanșarea acestui *prim val al umanismului bizantin*, de tip teologic, dar și cu puternice infuzii populare [14] au contribuit și călugării veniți din Schytia. Aceștia, conștienți de romanitatea lor, intoleranți față de orientalii asiatici, se uniseră în lupta lor pentru credință cu Leontinus Byzantinus (cel care a introdus în teologie categoriile aristotelice, încercînd realizarea unui echilibru între

---

[11] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 110–120.

[12] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă. Contribuții la istoria umanismului românesc*, Cluj-Napoca, 1969, p. 51–60.

[13] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, București, 1978, vol. II, p. 2.

[14] Paul Lemerle, *Le permier humanisme byzantin*, Paris, 1971, p. 301–307.

dogma calcedoniană și concepția populară despre Hristos [15]), conferind noi valențe modelului bizantin, izvorîte din spațiul carpato-danubian. În această perioadă s-au bucurat de o largă audiență la public o serie de apocrife cu caracter parabiblic care, de fapt, combăteau ereziile, precum și apocalipsele ce propuneau norme de comportare, viețile martirilor și sfinților plăsmuite de popor [16].

Rezultatul *celebrei dispute doctrinale dintre iconoduli și iconoclaști* este reprezentat de triumful elenismului asupra misticismului oriental. Pornind de la greci, pentru care adevărul chiar transcedental poate fi atins numai prin simțuri, Ioan Damaschin susținea că spiritualul se poate percepe prin imagini „văzute" și „auzite". Victoria iconodulilor a însemnat victoria „imaginilor" asupra „abstracției" [17]. Pentru descoperirea elementelor necesare în vederea demonstrării că omul are capacitatea de a se autodesăvîrși spiritual, iconodulii — „oameni de acțiune" — se reîntorc la spiritul elin și, în primul rînd, la literatura elenă, declanșînd cel de *al doilea val al renașterii bizantine* [18]. Este epoca în care se rescriu viețile sfinților pe baze structurale și stilistice noi, capabile să satisfacă o pătură de cititori eruditi cu aspirații înalte [19]. Atît lucrările de edificare morală, cît și cele cu caracter istoric care se scriu în această perioadă, în Bizanț, se inspiră din antichitate [20]. Istoricii culturii, în ideea că Evul mediu era preocupat de teologie, nu au elaborat încă o sinteză amplă care să delimiteze elementele elene în moștenirea medievală. În schimb, înclinația scriitorilor creștini din Bizanț pentru „elenism" a fost evidențiată adeseori: legenda lui Eneea, istoria Romei, versuri aparținînd lui Sofocle, Euripide, texte de Plutarch au fost inserate în scrierile lui Zonaras, de unde au trecut în cronografe și de aici în toate literaturile sud-slave. Tendința de reîntoarcere la elenism, manifestată de apărătorii ortodoxiei în Bizanț, este similară celei de reîntoarcere la tradiția bizantină, manifestată de clericii români din secolul al XVII-lea, care luptau pentru menținerea credinței strămoșești. Concordanța spirituală dintre modelul cărturarilor noștri și cel al scriitorilor bizantini a deschis calea transmisiilor culturale selective: prelucrările umaniste ale lui Zonaras, precum și cele ale lui Simeon Metafrastul și ale scriitorului popular Glykys constituie doar cîteva din izvoarele operelor lui Dosoftei *(Viețile sfinților)* [21]. Cronografele stau la baza scrierilor lui Antim Ivireanu *(Chipurile Vechiului și Noului Testament)* [22]. În țările românești au pătruns și texte ce conțin fragmente din Aristotel și părți din opera lui Ioan Damaschinul, *Izvorul cunoașterii* (ms. 72 BAR) [23].

[15] I. I. Rusu, *Elemente traco-getice în Imperiul Roman și în Byzantium (veacurile III—VII)*, București, 1977, p. 89—90.

[16] Nicolae Iorga, *Istoria vieții bizantine. Imperiul și civilizația după izvoare*, București, 1974, p. 225—256.

[17] W. Tatarkyewicz, *op. cit.*, p. 64.

[18] Paul Lemerle, *Bizanțul și originile civilizației noastre*, în *Literatura Bizanțului*, antologie îngr. de Ș. Tanașoca, București, 1971, p. 50.

[19] Nicolae Iorga, *ibidem*.

[20] Iulian Ștefănescu, *Cronografele românești : tipul Danovici* ; partea I, în „Revista istorică română", vol. IX, 1939, p. 1—77 ; D. Russo, *Studii istorice greco-române*, București, 1939, tom. I, p. 68—100.

[21] Iulian Ștefănescu, *Legendele despre Sf. Constantin în literatura română*, în „Revista istorică română", I, 1931, p. 251—297.

[22] Gabriel Strempel, *Studiu introductiv* la *Antim Ivireanu, Opere*, București, 1972, p. XIX.

[23] * * * *Istoria filozofiei românești*, București, 1972, vol. I, p. 70.

Mult mai tîrziu are loc, în Bizanț, *disputa dintre varlaamiți și palamiți* în jurul temei luminii imateriale de pe muntele Taborului [24]. Victoria aparține palamiților care admit posibilitatea omului de a ajunge la vederea luminii divine necreate prin mijloace proprii; ei cred deci în deificarea individului [25]. Viziunea lor, după care sufletul și trupul formează un singur tot, este similară dogmei „dublei naturi" propuse de Maxim Mărturisitorul [26]. Triumful palamiților reprezintă triumful umanismului creștin și marchează cel de *al treilea val al umanismului bizantin* [27] care a dat naștere literaturii ascetice reprezentate de Simeon Noul Teolog, Nicetas Stethatos, Petru Damaschin, Grigore Palama, Nichifor Monahul etc. În această literatură își are izvorul mișcarea isihastă care promovînd ideea că nu numai asceții pustiei se pot înălța la „vederea lui Dumnezeu" ci și credincioșii angajați în mișcarea politică și socială, cucerește prima treaptă spre laicizare [28]. Ea marchează începutul aspirației către antropocentrism. S-a stabilit că „legătura vie a isihasmului cu neoplatonismul, atitudinea liberă față de ceremonialul religios și specificul individualismului lui mistic fac din el un fenomen tipic al Prerenașterii" [29]. Consecințele isihasmului pentru gîndirea sud-est europeană au fost pozitive: s-a ajuns treptat la înlocuirea idealurilor transcendentale cu cele ale împlinirii umane în spațiul terestru [30]; s-a ajuns la transformarea bisericii într-o instituție culturală și politică.

Ecoul scrierilor bizantine pe teritoriile noastre [31], traducerile, prelucrările și scrierile originale realizate în secolul al XVII-lea sînt conforme cu tradiția bizantină, dar remodelează trecutul în funcție de fondul de idei autohton și de țelurile politice ale vremii: mobilizarea tuturor forțelor poporului pentru păstrarea integrității spirituale și teritoriale. În Țările Române isihasmul a cunoscut o largă răspîndire prin Eftimie de la Tîrnova și prin Nicodim. Copierea, pe teritoriile noastre, a unor texte ce aparțineau scriitorilor isihaști a permis pătrunderea în literatura noastră a lucrărilor ce tratează tema desprinderii treptate a omului de lumea terestră în scopul unirii cu divinitatea *(Scara raiului* — Varlaam), tema dublei naturi a omului *(Chipurile Vechiului și Noului Testament* — Antim Ivireanu), precum și cea a disputei dintre suflet și trup *(Divanul* — Dimitrie Cantemir), întărind modelul bizantin. Acesta este prezent în literatura română din secolul al XVII-lea prin teme de largă circulație în sud-estul european, ce se intersectează pe teren românesc cu elemente tradiționale specifice spațiului carpato-danubian. De exemplu, Varlaam dezvoltă mai mult decît predecesorii săi: Epifanie de Cipru, Grigore Țamblac, Damaschin Studitul, Chiril din Turov, tema *plîngerea maicii* [32],

[24] Nicolae Iorga, *op. cit.*, p. 536–539.

[25] Petre Lucaciu, *Începuturi ale logicii românești*, București, 1970, p. 39.

[26] Mircea Muthu, *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, 1976, p. 35–37.

[27] Paul Lemerle, *ibidem*.

[28] Dan Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Teodosie*, București, 1973, p. 81–83.

[29] Dimitri S. Lihaciov, *Prerenașterea rusă*, București, 1975, p. 128.

[30] Virgil Cândea, *L'évolution des idées en Europe de Sud-Est*, în *Tradition et innovation dans la culture des Pays du Sud-Est européen*, Bucarest, 1969, p. 63.

[31] Al. Elian, *Les rapports byzantino-roumains. Phases principales et traits caracteristiques*, în „Byzantinoslavica", XIX, 2, 1928, p. 221.

[32] Varlaam, *Carte românească de învățătură 1643*, ed. J. Byck, București, 1943, p. 83–86.

de origine bizantină, care face parte din omilia despre înmormîntarea lui Isus Hristos [33]. Bocetul mamei din scrierea lui Varlaam nu aparține planului divin ci celui uman; el împlinește necesitatea dialogului între cel rămas și cel care pleacă. Analizat în lumina riturilor și a simbolurilor țărănești, se va vedea că respectă regulile și stereotipia bocetului popular românesc. In episodul *plîngerii* se împletesc elemente precreștine (lamentațiile funerare) și elemente creștine (episodul mamei care-și caută fiul). Prezența temei *luminii* în cele mai multe dintre scrierile cărturarilor din secolul al XVII-lea se datorează poate și culturii geto-dacilor dominați de idealismul uranian [34], dar și spiritualității bizantine. În paginile scrierilor lui Varlaam *(Carte românească..., Seapte taine...)*, *lumina* are funcții simbolice; ea poartă pecetea filozofiei emanatiste a lui Pseudo-Dyonisie care se inspirase din Plotin și constituie principiul armoniei universale. În viziunea lui Antim Ivireanu, *lumina* devine simbolul celei mai frumoase teme creștine — *schimbarea la față* — *(Didahiile)*. În opera lui Dimitrie Cantemir, *tema luminii* îmbracă o interpretare filozofică superioară: lumea înconjurătoare este forma concretă de existență a *luminii*, echivalentă cu divinul (mai ales în *Divanul*).

Tot în secolul al XVII-lea se evidențiază și o *literatură etică politică* ori *sapiențială*, reprezentată de scrieri care au difuzat norme de comportare, de ordine socială, precum și numeroase modele umane: *Pravila* de la Govora (1640), *Îndreptarea legii* de la Tîrgoviște (1652), cazaniile, culegerile de înțelepciune, „povestirile — dezbatere" *(Esopia, Sindipa, Varlaam și Ioasaf, Archirie și Anadan* etc.), povestirile străbătute de idei morale *(Fiziologul)*, maxime și proverbe, sentințe și pilde. Unele dintre aceste texte de largă circulație în secolul al XVII-lea își au originea în *umanismul oriental* (reflectat în textele sapiențiale laice). Conform preceptelor acestor texte de o vechime considerabilă, înțelepciunea și virtutea nu sînt date, ci *se învață*, la fel cum în unele cărți sapiențiale egiptene nu regele-zeu hotăra ce înseamnă *Maat* (adevărul și dreptatea) și funcțiile ei, ci omul instruit. S-a emis chiar ideea că oamenii în Egiptul antic considerau comportamentul moral drept ceva ce poate fi învățat, virtutea egală cu știința și socoteau că se poate atinge idealul de perfecțiune prin transfigurare etică [35].

In literatura noastră veche, deși direcția orientală este prezentă în texte ca *Varlaam și Ioasaf, Archirie și Anadan, Alexandria* (unde învățătura nu se transmite prin centre organizate ci prin viu grai), ea se modifică datorită suprapunerii direcției bizantine reprezentate de triumful elenismului asupra orientalismului. Spre deosebire de orientali, grecii admit ca ideal de perfecțiune tipul „omului de acțiune" ca Solon, Platon, Aristotel, Socrate, Iustinian. Creștinismul nu a respins această etică politică ci a conservat-o și a dezvoltat-o [36]. Cărțile de înțelepciune răspîndite pe teri-

---

[33] Pandele Olteanu, *Sintaxa și stilul paleoslavei și slavonei*, București, 1974, p. 152, 240–241.

[34] Vasile Pârvan, *op. cit*, p. 154.

[35] Constantin Daniel, *Studiu introductiv* la *Gîndirea egipteană antică în texte*, București, 1974, p. XXI–XXIII.

[36] Paul Lemerle, *op. cit.*, p. 43.

toriile noastre au contribuit substanțial la formarea și difuzarea unui nou model de umanitate [37].

Ideea umanistă de a scrie în limba comună vorbită sau „pe înțelesul a toată limba românească", pornită din vremea lui Coresi, s-a putut realiza practic de-abia în secolul al XVII-lea. Ea a fost preluată tot de la scriitorii greci umaniști (Ioanichie Cartanos, Teofan Eleavulkos, Maximos Margunios, Damaschin Studitul) și se înscrie în direcția umanistă de luptă pentru ridicarea nivelului cultural al poporului, în limba lui, și pentru apărarea românilor de atacurile islamismului, calvinismului și catolicismului [38].

Confluențele coordonatelor apusene și bizantine pe teren românesc au contribuit, așadar, la alcătuirea unei „forma mentis" românești dominată de concepte umaniste ca: afirmarea descendenței latine, a unității de limbă, a superiorității credinței strămoșești.

Existența acestei „forma mentis" a determinat adoptarea critică și selectivă, în secolul al XVII-lea, a elementelor umanismului european și subordonarea lor intereselor poporului nostru.

În fluxul de achiziții și împliniri, în plan cultural, cărturarii secolului al XVII-lea au preocupări multiple și atitudini înnoitoare, dintre care este de-ajuns să reamintim: prețuirea limbii poporului (Miron Costin); erudiția poliglotă (sînt cunoscute și folosite limbile: polonă, latină, greacă, georgiană, turcă, arabă, slavonă); dorința de autodesăvîrșire prin cultură și, ca urmare, alcătuirea unor biblioteci vaste (ca cea de la Tîrgoviște a lui Udriște Năsturel sau cea a Cantacuzinilor de la Mărgineni); îmbinarea, în scris, a istoriografiei cu eseul filozofic (Miron Costin), a istoriei cu filozofia, logica, etica, geografia, cartografia (Dimitrie Cantemir); realizarea unor traduceri în slavonă sau română (Udriște Năsturel), pe baza criticii de texte (Nicolae Milescu); revizuirea unor traduceri (stolnicul Constantin Cantacuzino); alcătuirea de prefețe structurate pe teme clasice (Udriște Năsturel), a unor istorii ce urmăresc destinul poporului nostru (Gr. Ureche, Miron Costin, stolnicul Constantin Cantacuzino) sau a altor popoare (Dimitrie Cantemir).

În considerarea secolului al XVII-lea ca secol umanist este revelator tocmai caracterul pregnant al evoluției gîndirii cărturarilor. În concepția lor, istoria este „un bun cultural" prin care se deosebesc popoarele civilizate de popoarele barbare. Cunoașterea trecutului este o datorie; el reprezintă un îndrumar pentru prezent și viitor. Deviza istoricilor este promovarea adevărului și respingerea vechilor „basne" și „povești". Apelul lor, în spiritul epocii, la izvoarele antice — grecești și latinești — a determinat „trecerea — în literatura română veche — de la personajele legendare la eroii naționali" [39]. Noul concept umanist de glorie a fost subordonat necesităților politice interne concretizate în lupta pentru libertate [40]. Adevărul istoric a fost preluat critic din „Letopisețul intern", din multe „cărți striine" sau din „scrisorile striinilor" (Grigore Ureche, Miron Costin, stolnicul Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir). Evenimentele ce se desfășoară în țară sau peste hotare sînt prezentate în înlănțuire cauzală

[37] Al. Duțu, *op. cit.*, p. 70.
[38] Pandele Olteanu, *op. cit.*, p. 6.
[39] Al. Duțu, *Umaniști români și cultura europeană*, București, 1974, p. 37.
[40] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă...*, p. 28—29.

(Gr. Ureche). Se descoperă și o cauzalitate umană (Miron Costin) [41]. În pofida fatalismului prezent încă în mentalitatea epocii, gîndirea se laicizează; cărturarii cred în forțele omului și recunosc rolul acestuia în desfășurarea istoriei; intervenția divinității este necesară doar pentru restabilirea unui echilibru pierdut. Mai mult decît atît, ei izbutesc să contureze o teorie a cunoașterii istorice și ajung în cele din urmă la o adevărată filozofie a istoriei. Ideea „evoluției în arc" (creștere, staționare, decadență) a fost formulată de stolnic (care o preluase de la Aristotel) înaintea lui Cantemir. Cultul antichității clasice, propriu secolului al XVII-lea, conduce la concepția umanistă despre civilizație, care se manifestă, în viziunea cărturarilor secolului al XVII-lea, prin îndemnul la „obiceie bune", „învățături", „supunere" în fața „legii și dreptății"; ea înlesnește, în același timp, argumentarea științifică a ideii romanității și a unității poporului român. Problema latinității, atinsă de cărturarii noștri încă din vremea lui Nicolaus Olahus, a fost fundamentată erudit, pe baza comunității de limbă, de datini și credințe și a dovedirii descendenței din coloniștii romani, abia în secolul al XVII-lea [42].

Am constatat deci că secolul al XVII-lea marchează o etapă deosebită calitativ în viața culturală a românilor. El apare ca o împlinire a unor coordonate spirituale date de fondul autohton, de permanența filonului elenic transmis prin tradiția bizantină, de elementele creștine și de achizițiile din occident. Cărturarul atras de viziunea ascetică a doctrinei creștine răsăritene se desprinde treptat din sfera teologicului și se orientează înspre cea a umanului. Modelele spirituale tradiționale (autohton și bizantin) se întrupează în forme noi, deschise în secolul al XVII-lea influenței umanismului apusean, ce duc la desăvîrșirea procesului îndelungat de formare a *conștiinței de sine* a poporului român. Ideea unității de origine și de limbă a poporului român a oferit noi perspective în tratarea istoriei. În viziunea lui Miron Costin, a stolnicului, a lui Dimitrie Cantemir, Moldova, Țara Românească, Transilvania se prezintă ca un tot unitar. Se deschide, așadar, o nouă epocă în cultura românească: cea în care conștiința unității culturale își capătă fundamentarea istorică și critică.

---

[41] Eugen Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1972, p. 28–29.

[42] Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei*, București, 1972, p. 183–213.

PENTRU ISTORIA UMANISMULUI ROMÂNESC — TREI NOTE DE LECTURĂ

ANDREI PIPPIDI

Istoria unei culturi include mai multe desfășurări paralele la nivele diferite, corelate dar avîndu-și fiecare un ritm propriu. În ultima vreme, o epocă culturală din istoria țărilor române a fost revendicată în numele umanismului. Ne îngăduim a crede că e vorba, de fapt, de un curent intelectual și că oricîtă importanță ar avea activitatea unor reprezentanți ai săi, umanismul nu a fost, nu a putut fi, în condițiile istorice ale societății românești din secolele XVI—XVII, decît orientarea unei elite căreia o educație superioară, modernă, îi deschidea orizonturi noi. Noi, dacă luăm umanismul în accepția sa latină, occidentală, indisolubil legată de Renaștere, căci se poate invoca și o influență a celui de-al doilea umanism bizantin, mai veche, durabilă, profundă, pe care investigațiile de amănunt au surprins-o adesea dar care merită o cercetare de ansamblu. Aceasta va fi anevoioasă, avînd de urmărit sursele grecești, intermediarul slavon și prelucrarea românească. Istoricul atras de problema formării unui stil de gîndire trebuie să aibă în vedere atît fenomenele de aculturație — în acest caz, suprapunerea unor influențe eterogene și de vîrste diverse — cît și reacțiile de imitare, asimilare sau înfruntare.

Pe cînd cultura maselor rămîne aproape imposibil de măsurat, determinarea celei rezervate minorității instruite întîmpină serioase dificultăți, deoarece nu cunoaștem, cu cîteva excepții, conținutul bibliotecilor. Aceasta e o direcție de lucru defavorizată de documente înainte de începutul secolului al XIX-lea. Este semnificativ că ultimele monografii consacrate unor cronicari moldoveni nici măcar nu își pun problema culturii lui Grigore Ureche sau Miron Costin, ci doar pe aceea a „izvoarelor de informație", presupuse a fi numai cele citate în text de autorul respectiv. În cazul mai fericit al lui Constantin Cantacuzino, munca sîrguincioasă a doi cercetători — C. Dima-Drăgan și M. Ruffini — a izbutit să coroboreze inventarele bibliotecii învățatului și ale celor care au moștenit o parte din volumele acesteia cu mențiunile laconice, fără precizia unor „trimiteri bibliografice", din opera stolnicului, așa încît s-a obținut imaginea relativ completă a fondului de cărți (fără manuscrise) constituit de-a lungul unei jumătăți de veac, între 1667 și 1716.

Ceea ce propunem este însă altceva : o lectură printre rînduri a textelor, care să compenseze pe alocuri absența listelor de cărți sau să regăsească, din cînd în cînd, în demersul intelectual al autorului influența acelor lucrări pe care știm că le-a avut în bibliotecă. Dincolo de informație,

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 189—195, București, 1981.

se pot identifica anumite formule convenţionale sau imagini stereotipe la care un cărturar român al vremii era ispitit să recurgă, ca oricare alt om de cultură latină din Europa secolului al XVII-lea. Un model raţional se făureşte şi prin asemenea împrumuturi nemărturisite, poate inconştiente de la bun început, oricum nebănuite de cititori.

I. „SĂ SPARIE GÎNDUL ..."

Observaţia lui E. R. Curtius cu privire la „afectarea modestiei" ca artificiu retoric introductiv se aplică perfect la exordiul *Letopiseţului* lui Miron Costin („Predoslovia" + capitolul I, unde întîlnim şi formula de devoţiune : „începem noi, cu agiutoriul lui Dumnedzău"). *De neamul moldovenilor* debutează cu consideraţii asemănătoare asupra greutăţii sarcinii ce-i revine autorului : „multă vreme la cumpănă au stătut sufletul nostru". Pasajul e foarte cunoscut, de aceea ne vom mărgini a cita expunerea dilemei în care s-a găsit cronicarul : „Să înceapă osteneala aceasta, după atîtea veci de la descălecatul ţărîlor cel dintăi de Traian împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gîndul. A lăsa iarăş nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, ieste inimii durere" [1].

Iată însă că în prefaţa lucrării sale *Historiae musulmanae*, dedicată în 1591 principilor electori ai Sfîntului Imperiu, Hans Löwenklaw, umanistul german care trece drept cel mai ilustru orientalist al veacului său, a înfăţişat în termeni surprinzător de apropiaţi greutăţile propriului său subiect. După el, istoria turcilor este „tentatum opus a Graecis" — aluzie la scriitorii bizantini din preajma cuceririi Constantinopolului, în primul rînd la Chalkokondylas, tradus în latineşte din 1556 de Conrad Clauser —, „adfectum ab aliis, perfectum a nemine". Prin urmare, „*terruit animum suscepti gravitas oneris et laboris magnitudo*, fateor ; sed boni publici consideratio tergiversantem impulit" [2]. Sau, cum spune Costin, „biruit-au gîndul să mă apuc de această trudă, să scoţ lumii la vedere felul neamului, din ce izvor şi seminţie sînt lăcuitorii ţării noastre" etc.

Obiecţia că, dacă ar fi cunoscut opera lui Leunclavius şi mai cu seamă acest „proemium" intitulat *De rerum Turcicarum praesenti statu*, Costin n-ar fi lipsit de a folosi numeroasele informaţii atît de interesante pentru el, este justificată. Evidenţierea identităţii dintre cele două expresii — „terruit animum suscepti gravitas oneris et laboris magnitudo" şi „să sparie gîndul", cea de a doua nefiind o simplă traducere a celei dintîi — ne îndreaptă spre concluzia că avem de-a face cu un *topos*. Fără teamă de a greşi, putem atribui educaţiei clasice pe care cărturarul moldovean o primise într-un colegiu provincial polon această elocventă formulă de şcoală pe care, nepreveniţi, am fi socotit-o drept o puternică şi origi-

---

[1] Miron Costin, *Opere*, ed. P. P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 241.

[2] Ioannes Leunclavius, *Historiae musulmanae*, Frankfurt, 1591, p. 3.

nală izbucnire, în cea mai frumoasă limbă românească ce s-a scris în secolul lui Dosoftei [3].

II. DESCRIEREA ITALIEI ŞI A MOLDOVEI

Acelaşi Miron Costin evocă „ţara Italiei" într-un pasaj din *De neamul moldovenilor*, pe care comentatorii mai recenţi nu s-ar da în lături să-l compare cu cele mai valoroase pagini dintr-o uriaşă literatură de călătorii care se întinde de la Montaigne pînă la Goethe. Totuşi, N. Iorga, a cărui înaltă emoţie înaintea unor realizări ale literaturii noastre vechi n-avea nimic comun cu entuziasmul profesional, a considerat „de o naivitate plăcută" [4] această descriere lipsită de o cunoaştere directă a locurilor şi oamenilor faţă de care cronicarul, în căutarea mărturiilor originii comune, latine, simţise un afectuos respect.

Miron Costin însuşi sugerează proveniența informaţiilor sale : „În casa noastră au fost această voroavă, în Iaşi, cu un episcop italian, care între alte, foarte pre voia gîndului mieu, mi-au zis cuvinte de aceste neamuri" etc [5].N. Iorga şi, după el, toţi ceilalţi cercetători n-au şovăit să-l identifice pe acel „vlădică" cu misionarul Vito Piluzzi, care a petrecut mulţi ani în Moldova între 1653 şi 1685 [6]. Dar, dacă partea referitoare la obiceiurile italienilor se datorează într-adevăr relaţiilor dintre Costin şi acest prelat, nu se poate înlătura posibilitatea ca descrierea geografică pe care o reproducem mai jos să aibă şi un alt izvor de inspiraţie.

„Ieste ţara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie, plină de cetăţi şi oraşe iscusite, mulţime şi desime de oameni, tîrguri vestite, pline de toate bivşuguri şi pentru mare iscusenii şi frumuseţuri a pămîntului aceluia, i-au zis raiul pămîntului, a căruia pămîntŭ, oraşile, grădinile, tocmélile la casile lor cu mare desfătăciune traiului omenescŭ, nu are toată lumea, supt ceriŭ blîndŭ, voios şi sănătos, nici cu căldură prea mare, nici ierni grele. De grîu, vinuri dulci şi uşoare, untudelemnŭ, mare bivşug, şi de poame de tot feliul : chitre, năramze, lămîi şi zahar" etc. [7].

Să se observe acum concordanţa cu un fragment din capitolul *Italia terra* dintr-un compendiu geografic care a avut o circulaţie largă, fiind citit şi în Transilvania : caracterizarea Italiei menţionează „artium praestantia, ingeniorum claritatibus iam situ ac salubritate caeli atque temperie, accessu cunctarum gentium facili, littoribus portuosis, aquarum copia, nemorum salubritate, montium articulis, ferorum ruminantium

---

[3] Iată şi o analogie. Mult mai tîrziu, în epoca Regulamentului Organic, boierii români, găsindu-se în situaţia de a se adresa autorităţilor de ocupaţie, se străduiau să deprindă subtilităţile ceremonioase ale corespondenţei diplomatice în limba franceză. Un asemenea formular bilingv, cu frazele franceze gata făcute şi cu traducerea lor grecească, se află în arhiva Al. Tzigara-Samurcaş, hîrtii neinventariate, într-o colecţie particulară din Bucureşti. Alt exemplu, despre care am mai avut prilejul de a scrie, sînt scrisorile italiene ale stolnicului Cantacuzino către contele Marsili şi, mai ales, către lordul Paget, croite pe calapodul unor convenţii caracteristice pentru limba şi vremea în care au fost scrise.

[4] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, II, Bucureşti, 1969, p. 480.

[5] M. Costin, *Opere*, p. 247.

[6] Vezi în legătură cu el *Călători străini despre ţările române*, VII, ed. Maria Holban, M. M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru şi Paul Cernovodeanu, Bucureşti, 1980, p. 66—114.

[7] M. Costin, *Opere*, p. 246.

innocentia, soli fertilitate, pabuli ubertate". În continuare : „Quidquid est, quo carere vitae non debeat, nunquam est praestantius, fruges, vinum, vellera, lina, vestes, iuvenci. Metallis auri, argenti, aeris, ferri, quandiu libuit exercere nullis cessit. Et iis nunc in se gravida, pro omni dote, varius succus et frugum pomoriumque sapores fundit" [8].

Lucrarea, al cărei autor este umanistul german Michael Neumann-Neander, cuprinde și afirmația, de mare interes pentru Costin : *Datia cuius nomine censetur hodie Walachia, Moldavia et Transylvania.* Nici de astă dată nu avem certitudinea că cronicarul a cunoscut direct textul din care am citat. Cel mult, constatăm iarăși prezența unui *topos* retoric. E. R. Curtius l-a numit „peisajul ideal". Nu întîmplător, alături de Arcadia, Sicilia era prin excelență scena aleasă din antichitate pentru poezia pastorală. Natura Italiei, a cărei frumusețe apare veșnic nedespărțită de belșug, viața liberă și ușoară trebuiau să exercite o adevărată fascinație asupra oamenilor din nord, deprinși cu o climă aspră, care impune frugalitatea [9]. Starea de spirit a călătorilor central-europeni, nu mai puțin exaltată, se reflectă în cuvintele de adîncă vibrație emotivă ale tînărului Albert Szencsi Molnár care, străbătînd Italia în 1596, exclamă : „Italienii sînt fericiți" [10] ! Și în viziunea lui Miron Costin întreaga Italie capătă trăsăturile unui „locus amoenus".

Spre deosebire însă de ceilalți admiratori ai naturii exuberante și pururi rodnice localizate în Italia, Costin posedă un termen de comparație înzestrat cu calități cu nimic inferioare : frumusețea pămîntului românesc. Ceva din sentimentul care-i stăpînea sufletul — un patriotism a cărui expresie completă se întîlnește aici pentru întîia dată — răzbate din *Poema polonă*, pe care o aduce prinos lui Ioan Sobieski : „peste tot cîmpii mănoase, pășuni întinse, care alte pămînturi în lume se pot asemăna cu acesta ?" Nu Italia, ci Moldova este „țara cu cîmpii pline de flori, asemenea raiului", din stihurile boierului cărturar care, ocazional, își înstruna lira „sarmată" pentru a cînta, într-o limbă mlădiată pentru discursul poetic, frumusețile patriei sale, nobletea neamului său și cumpăna grea a vremurilor care-l îndreptățea să ceară ajutorul regelui Poloniei [11].

Costin, care își previne cititorul român : „Te vei cunoaște — obiceiuri, hire, graiul și pînă astăzi — că ești drept *vloh*, adecă italiian și rîmlean" și căruia nu i-au scăpat nici analogiile dintre burgurile Transilvaniei și republicile italiene („cele șapte cetăți, orașe minunate, asemănătoare celor italiene, și au drepturile lor deosebite") [12], și-a dus mai departe

---

[8] *Orbis terrae partium succincta explicatio seu simplex ennumeratio... a Michaele Neandro*, Leipzig, 1586 (prefața autorului datată 25 dec. 1582 ; sînt reproduse și patru scrisori de la învățatul Kaspar Peucer dintre 1571 și 1573). Un exemplar face parte din biblioteca Muzeului Brukenthal (Sibiu), cota V I 1058.

[9] Despre impresiile călătorilor englezi în Italia secolului al XVII-lea, A. Lytton Sells, *The Paradise of Travellers*, London, 1964.

[10] Gabór Tolnai, *L'Italia nei ricordi di un calvinista ungherese (Albert Szencsi Molnár) alla fine del Cinquecento*, în *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, Firenze, p. 489—498. Cf. *De neamul moldovenilor* (ed. cit., p. 259 : „nu ieste în toată lumea altă parte de lume pămîntu ca Italiia, de tot bivșugul și desmierdatu, cît bine i-au zis raiul pămîntului".

[11] M. Costin, *Opere*, p. 230—231.

[12] *Ibid.*, p. 247, 222. Cf. la Constantin Cantacuzino „respublicele ce le zic (adecăte otcîrmuire de obște) cum iaste Veneția, Ghenova și Florența au fost pînă într-o vreme" (*Cronicari munteni*, ed. M. Gregorian, I. București, 1961, p. 59.

raţionamentul. De la paralelism, ajungem la identificare. Încetarea stăpînirii romane în Dacia a lăsat-o pradă năvălirilor barbare. „Astfel, eroii romani dinainte vreme fură prefăcuţi în satiri de vremea cea lungă petrecută în pustietăţi şi prin locuirea lor în munţi, departe de obiceiurile subţiri italiene şi romane. Totuşi, nu s-au sălbăticit cu totul, din cauza seminţei celei bune semănate mai întîi în acest popor, căci natura cea dintîi a lucrurilor nu piere, ci dimpotrivă se păstrează veşnic măcar în parte". Aici, o glosă (a autorului însuşi sau a secretarului Józef Wargalowski) ne atrage atenţia asupra unei aluzii la filozofia aristotelică [13]. De altfel, Miron Costin adaugă : „Dar oare romanii de azi sînt aceiaşi cu cei din veacurile trecute? Sau macedonenii sau atenienii sau grecii, cei mai nobili dintre popoare? Laconii de azi nu mai sînt acei care au fost". E vădită aici, ca şi în pasajul precedent despre existenţa ciclică a imperiilor, tratarea unei teme pe care Cantemir a ilustrat-o printr-o operă monumentală, dar pe care Costin, stolnicul Cantacuzino şi, înaintea lor, Grigore Ureche o evocaseră deopotrivă : cea a creşterii şi decăderii, una din principalele idei în jurul cărora se articulează concepţia istorică a Renaşterii şi a veacurilor următoare.

Aşadar, ceea ce nu era decît un *topos* ca atîtea altele dobîndeşte la Miron Costin, în a cărui operă toate părţile componente se află într-o inter-relaţie exemplară, o finalizare nouă, încărcată de sensuri grave [14].

III. „MITHOLOGHIIA"

Un des citat pasaj din *Istoriia Ţării Rumâneşti* a stolnicului Constantin Cantacuzino critică tăios şi necruţător cărţile populare, îndeosebi *Alexăndria*, ca fiind „o mare grămadă de minciuni". Rectificarea pe care o aduce istoricul acestor credinţe ale poporului poate fi ea însăşi criticată astăzi pentru o anumită rigiditate didactică dar, incontestabil, dovedeşte strădania învăţatului de la sfîrşitul veacului al XVII-lea de a impune o rigoare ştiinţifică necesară. În atitudinea sa, raţionalismul se intersectează cu pietatea creştină. Miturile clasice sînt „sau basne de cele ce făcea şi scorniia poeticii ethnici în vremea elinilor pentru orbul norod (adecă idololatri) şi n-avea cunoştinţa unuia şi adevăratului Dumnezeu, ce făcea şi zămisluia ca acelea, sau ei altele ca acelea şi supt acelea basne pilduia, cum şi alţi mulţi dascali zic, şi în Mithologhia unui Natalis Comitis, om învăţat, destule de acelea povesteşte, tîlcuieşte şi zice" [15].

---

[13] M. Costin, *Opere*, p. 227.

[14] Încă un cuvînt despre cultura retorică a lui Miron Costin. Dacă cineva s-ar îndoi de posibilitatea ca un elev al iezuiţilor de la Bar să fi fost îndeajuns de familiarizat cu elementele unei culturi latine a cărei influenţă hotărîtoare se regăseşte la tot pasul în utilajul mental comun al intelectualilor occidentali din aceeaşi vreme, vom preciza că „şcolirea" tînărului Mironaşco, probabil între 1641 şi 1647, urmînd programul colegiilor iezuite din întreaga Europă, a parcurs cele cinci trepte ale „studiilor inferioare" : trei ani de gramatică latină *(infima, media, suprema)*, încă unul de *humanitas sive poësis* şi ultimul, de retorică. Vezi Eugenio Garin, *L'éducation de l'homme moderne, 1400—1600*, Paris, 1968, p. 187. Cf. P. P. Panaitescu, *Influenţa polonă în opera şi personalitatea cronicarilor Grigore Ureche şi Miron Costin*, Acad. Rom., mem. secţ. ist., s. III, t. IV, 1934, p. 257—258.

[15] Ed. cit., p. 7.

Cartea figurează și în catalogul celor cumpărate la Padova în 1667, pentru suma de 7 *soldi* [16]. Meritul de a-l fi recunoscut pe autor — Natale Conti — îi revine lui M. Ruffini [17]. Poate că, totuși, nu e de prisos să adăugăm aici cîteva precizări despre acest scriitor.

S-a născut la Milano către 1520 și a murit în 1582. A studiat la Veneția, unde a avut corespondenți și protectori, ca și la Florența și la curtea Franței. Titlul principalei sale lucrări este *Natalis Comitis Mythologiae sive explicationis fabularum, in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur, libri decem.* A apărut într-un mare număr de ediții : la Veneția în 1551, 1568 și 1581 ; la Frankfurt în 1581, 1584, 1585 și 1596 ; la Paris în 1583, 1588 și 1605 (precum și în traducerea franceză a lui J. de Montlyard în 1599 și 1627) ; la Geneva în 1596, la Lyon în 1602 (în traducere și în 1604 și 1607), la Hanau în 1605. Cel mai probabil, stolnicul o avea în ediția de la Padova din 1616. Conti a fost un mitograf în tradiția neoplatonică a lui Boccaccio din *De genealogia Deorum*, străduindu-se să descopere în fabulele păgîne un sens ascuns, conform moralei creștine sau științei moderne. Mai cunoscut decît scrierile sale istorice (*Commentarii de Turcorum bello in insulam Melitam gesto*, despre asediul Maltei din 1565, tipărit la Veneția, Nürnberg și Dillingen în traducere germană în 1566 ; *Universae historiae sui temporis libri XXX*, Veneția, 1572 și în traducere italiană, 1589), manualul său de interpretare alegorică a miturilor antichității greco-romane a fost foarte răspîndit și prețuit pentru lecția de filozofie și morală pe care o oferea [18].

Perspectiva pe care paginile precedente o propun și o justifică va atrage neîndoielnic și alte explorări, deși întreprinderea nu e lipsită de dificultăți [Noul șantier este deschis] În acest sens, nu putem să nu amintim contribuția erudită a lui Virgil Cândea care a dezvăluit valoarea unor texte filozofice antice pentru formația intelectuală a unor umaniști români ca Udriște Năsturel sau Nicolae Milescu [19].

În încheiere, am voi să adăugăm cîteva scurte reflecții. În primul rînd, exemplele asupra cărora am stăruit dau o idee despre efectul lecturii în secolul al XVII-lea, incomparabil mai adînc și mai prelungit decît în zilele noastre, cînd atenția cititorului, solicitată în multiple direcții și indulgentă față de propriile-i șovăieli, oricînd sprijinită de ajutorul cărții aflate la îndemînă, rămîne superficială. Numai astfel se poate explica ecoul pe cît de îndelungat pe atît de exact al unor lecturi de tinerețe, peste ani și ani. În general, istoricii, tocmai ei, nu par să fi înțeles îndeajuns rolul memorizării în metoda de studiu a intelectualilor acestei epoci. Un argument îl aduce faptul că, silit să lucreze în condiții neprielnice, departe de biblioteca sa și cu puține cărți în juru-i, Dimitrie Cantemir a fost capabil să-și realizeze cea mai mare parte a operei pe baza referințelor clasate și depuse într-o memorie pe care astăzi am numi-o cu îndreptățire prodigioasă.

---

[16] *Operele lui Constantin Cantacuzino*, publicate de N. Iorga, București, 1901, p. 2.

[17] Mario Ruffini, *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, București, 1973, p. 72.

[18] Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, The Warburg Institute, London, 1940, p. 196—216, 246, 274 etc.

[19] Virgil Cândea, *Rațiunea dominantă*, Cluj-Napoca, 1979.

A doua concluzie este că scrierile aceluiași autor nu trebuie analizate separat, rupte unele de altele, deoarece au fost alcătuite, la un interval de puțini ani, din aceeași substanță, pe principiul vaselor comunicante.

În sfîrșit, faptul că lucrări datorate unor autori diferiți prezintă asemănări de conținut încetează de a mai fi explicabil doar prin contacte personale între aceștia (Miron Costin și Constantin Cantacuzino ori Radu Popescu și contemporanii săi moldoveni). La dispoziția lor se găsea un număr limitat de cărți — ne gîndim îndeosebi la cele străine. Elementele de informație fiind aceleași, reacțiile fiecărui autor în parte, ușurința cu care le asimilează și îndrăzneala cu care le adaptează vor avea, în chip firesc, trăsături comune, întrucît educația lor s-a îndeplinit în același mediu cărturăresc, care a determinat interesul lor pentru anumite probleme.

Prin urmare, atunci cînd vorbim de umanismul românesc, sînt necesare specificări care confirmă observația lui N. Iorga : „Ureche, ca și Miron Costin, ca și Constantin Cantacuzino, sunt tipuri cu totul deosebite ale spiritului Renașterii, așa cum, pe fondul cel vechi, care n-a fost înlocuit, ci numai altoit, se pot întîlni numai în locurile noastre și potrivit cu însușirile rasei" [20].

[20] N. Iorga, *Paralelisme și inițiative de istorie universală la români*, Acad. Rom., mem. secț. ist., s. III, t. XX, 1939, p. 386.

EXPERIMENT POETIC ÎN *PSALTIREA* LUI TEODOR CORBEA

MIHAI GHERMAN

Dezvoltarea poeziei în literatura noastră veche este constituită dintr-o serie de evenimente care reprezintă, de fapt, experienţe poetice fără o legătură bine stabilită între ele. Cronicile versificate, stihurile la stemă, *Viaţa lumii* a lui M. Costin sau *Psaltirea în versuri* a mitropolitului Dosoftei reprezintă experienţe poetice individuale, de prea puţine ori cu legături certe sesizabile între ele.

O explicaţie a acestui fenomen o constituie absenţa în genere a unei finalităţi estetice sau, mai precis, preponderenţa altor motivaţii, în defavoarea celei estetice. Un fapt nu mai puţin important îl reprezintă contradicţia care se realizează între modelul poetic [1] şi legile limbii române : respectiv,. contradicţia între legile versificaţiei cantitative (mai ales cea greco-latină) şi realitatea limbii române, în care cantitatea vocalelor este nespecifică, fiind o rezultantă secundară a accentuării.

Înţelegerea producţiilor poetice din literatura noastră veche ca o serie de experienţe în mare parte individualizate una faţă de alta se datorează şi faptului că în prea puţine cazuri avem mai multe creaţii poetice de acelaşi tip, istoricul literar fiind obligat să le perceapă şi să le analizeze în individualitatea lor.

Un alt fapt care şi el a putut participa la individualizarea scrierilor poetice în literatura veche este existenţa mai multor modeluri de versificaţie provenite din literaturi diverse. Au creat pe rînd „modele" versificaţia neogreacă, cea polonă, versificaţia cantitativă slavonă şi cea maghiară etc., supunînd limba română unor rigori care, de prea puţine ori, au coincis cu reuşitele. În plus, lipseşte aproape complet conştiinţa finalităţii estetice a actului poetic.

În acest context, *Psaltirea în versuri* a lui Teodor Corbea [2] a fost supusă unei duble discriminări, care, nici una nu a avantajat-o în faţa istoricului literar. O primă discriminare a fost comparaţia cu *Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei, în situaţia în care acesteia i se recunoscuseră, în urma unor repetate cercetări, realizările ei estetice ; or, compararea celor mai frumoase versuri din Dosoftei cu corespondentele lor din scrierea lui Corbea

[1] Cercetarea sistematică a modalităţilor poetice care au stat la baza versificaţiei din literatura veche oferă, credem, posibilitatea unei perspective de ansamblu asupra tuturor creaţiilor poetice în versuri de la noi şi a încadrării lor în *poetica* literaturii vechi.

[2] Dintre studiile dedicate lui Teodor Corbea, v. Octavian Şchiau şi Doina Curticăpeanu, *Psaltirea lui Teodor Corbea*, în „Steaua", an. XVIII (1967), nr. 12, p. 59—68.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 197—202, Bucureşti, 1981.

nu a fost niciodată în favoarea celei din urmă. S-a mai încercat, apoi, o analiză a versificaţiei lui Corbea din perspectiva unor detalii din biografia autorului [3].

Imaginea reală a *Psaltirii* lui Corbea ne poate fi sugerată în primul rînd de cunoştinţele sale de versificaţie, pe care le aflăm risipite în corpul dicţionarului latin-român redactat între 1691—1703 (mai sigur, înainte de 1700) : „*Acatalectus* ca acela stih căruia nici un picior nu iaste lipsă" ; „*Amphibrachus*, *g.m.* al stihurilor leteneşti de doao părţi din scurtă silabă stătător picior" ; „*Anacreon*, *g. m.* nume al unui poetic şi de la acela au găsît stihurile numite *anacreontici*" ; „*Apocope*, *g. f.* de pă cuvînt (sau păretar) a unei slove sau silabe tăiere" ; „*Catalecticum*, *g. n.* versurile cărora /le/ lipseşte o silabă" ; „*Dactylus*, *g. m.* deget ; iarăş : finice, curmale ; iarăş : ca aceluia picior în verş a căruia silaba cea dintîi iaste lungă, iară cele doao de pă urmă scurte" ; „*Distichon*, *g.n.* doao verşuri" ; „*Dijambus*, *g. m.* iambus geamăn" ; „*Elegia*, *g.f.* verş plîngăcios, bocitor, cîntec, eleghie" ; „*Epos*, *g.f.* verş, cîntec" ; „*Euphonia*, *g. f.* glăsuire frumoasă, glas ţiitor, sunare" ; „*Hemistichiun*, *g.n.* jumătate de verş" ; „*Hendecasyllabum*, *g.n.* /verş/ de unsprăzece silabe" ; „*Heptemimetres*, *g.m.* cînd rămîne în verş o silabă după trei picioare care plineşte graiul" ; „*Hexameter*, *g.m.* verş de şase picioare" ; „*Hypercatalecticum*, *g.n.* verş ca acela în care totdeauna rămîne îndărăt o silabă" ; „*Hypermetrum*, *g.n.* ; *hypermetrus*, *g.m.* verş în care iaste mai mult cu silabă" ; „*Jambus*, *g.m.* picior ca acela în verş căruia silaba cea dintîi îi iaste scurtă, alta lungă" ; „*Metrum*, *g.n.* măsură ; iarăş : verş" ; „*Octostichon*, *g.n.* de noao verşuri" ; „*Pes*, *pedis*, *g.m.* picior ; iarăş : punerea împreună în verş a silabelor ; iarăş : măsură, decît urma unui picior de pîţîn mai lungă" ; „*Poesis*, *g.f.* învăţătură de întocmirea verşurilor" ; „*Poeta*, *g.m.* poetic, scriitor, aşezător de verşuri" etc.

Dacă în afara definiţiilor diferiţilor termeni latini de poetică şi retorică vom lua în considerare şi lexicul românesc pe care îl întîlnim în corpul dicţionarului referitor la diferite probleme de versificaţie, literatură şi retorică, precum : *sentenţie*, *silabă*, *comedie*, *comicus* şi *comicaş* (ambele cu sensul de „comic"), *traghedie*, *personă* (apare şi cuvîntul „faţă" cu acelaşi sens), *argumentum*, *poetic* („poet"), *figură* („figură de stil", „figură retorică" etc.), *poetică* („ştiinţa poeziei"), *prosodie*, *carminuri*, *eleghie*, *picior*, *iambus*, *trocheu*, *anapest*, *satirisean* („satiric"), *liricusean* („liric") etc. avem revelaţia clară că prin Teodor Corbea se atinge un larg orizont de cunoştinţe în probleme de poetică, retorică şi chiar de stilistică în literatura noastră veche.

Cunoştinţele lui Corbea referitoare la ştiinţa poeziei ne îndrumă spre tradiţiile versificaţiei cantitative greco-latine, ale căror prelungiri în diferite versificaţii naţionale, în special spre cele din centrul Europei, erau în acel timp foarte actuale. Aceste cunoştinţe sînt mult superioare celor vehiculate de tratatele de versificaţie de la noi, dar şi celor cuprinse în practica poetică românească. Nu putem identifica sursa acestor cunoştinţe, probabil a fost unul din tratatele de versificaţie occidentale care se tipăresc acum (confruntarea cu excelentul manual *Artis poeticae praecepta metho-*

[3] Fuga lui Teodor Corbea în Rusia, împreună cu Toma Cantacuzino, după eşecul ampaniei de la Prut a lui Petru I (1711), a sugerat unor cercetători căutarea unei posibile fluenţe a versificaţiei silabice ruse.

dice concinate et perspicuis exemplis illustrata a lui Philippus Ludovicus Piscator, tipărită la Alba Iulia în 1642, ne-a condus la concluzii pozitive, dar nu definitive, în acest sens).

Deși dicționarul latin-român al lui Corbea este lucrat pe baza dicționarului latin-maghiar al lui Albert Szenczi Molnár (1574—1634) — figură de primă mărime a literaturii maghiare vechi —, deci conține prea puțin o lucrare originală a cărturarului român, mai ales în partea enciclopedică a sa, considerăm că noțiunile de versificație cu care Corbea se arată a fi pe deplin familiarizat ne îndreptățesc să operăm o analiză a textului *Psaltirii în versuri* în funcție de criteriile versificației moderne.

S-a observat că *Psaltirea în versuri* a lui Corbea conține o curiozitate : folosirea crescătoare și descrescătoare a metrilor în versificarea diferiților psalmi. Astfel, psalmul 38 e compus în versuri de 5 silabe :

Căile mele,
Eu, cu tocmele,
Am zis : în pază
Voi ținea trează...

Psalmul 39 în vers de 6 silabe :

Pre Domnul așteptînd
Am așteptat că-i blînd
Și pre mine din-nalt
Aminte m-au luat...

Psalmul 40 în vers de 7 silabe :

Cel care dupre lege
Pre sărac înțelege
Și spre mișel gîndește
Să-l caute creștinește...

Psalmul 41 în vers de 8 silabe :

În ce chip cerbul dorește
Și să ajungă sileşte
La a apelor izvoară,
Așa sufletul mieu zboară...

Psalmul 42 în versuri de 9 silabe :

Doamne, fă-mi mie judecată
Și a mea pricină dereaptă
De la neamul spurcat șterge
Izbrănește și-o alege...

Psalmul 43 în versuri de 10 silabe :

D/umne/zăule, noi am auzit
Cu urechile-ne desăvîrșit
Cari părinții noștri ne-au spus noao
Lucrur de mirat ce-ai făcut noao...

Psalmul 44 în vers de 11 silabe :

Izbucnit-au inima mea cuvînt bun
Şi lucrurile mele, eu le adun
Şi împăratului le grăiesc
Şi mai bine să cază socotesc...

Psalmul 45 în vers de 12 silabe :

Scăparea şi puterea mi-e D/umne/zău,
Ajiutor degrab în năcaz şi la greu,
Cari pre noi ne-au aflat şi tocma de moarte
Ne-au împresurat cu chip cumplit, foarte...

Psalmul 46 în vers de 13 silabe :

Voi, toate neamurile, cu mîinile plesniţi
Şi-n glas de bucurie lui D/umne/zău vestiţi
De strigaţi, că Domnul e strașnic şi înalt,
Singur, în tot pămîntul, prea mare împărat...

Nu cunoaştem nici o altă experienţă similară de versificaţie, atît în literatura noastră cît şi în cea europeană contemporană sau anterioară lui Corbea.

Asemenea suite, crescătoare sau descrescătoare, se întîlnesc de patrusprezece ori în corpul Psaltirii, ceea ce exclude total ideea unui accident. În acest sens pledează şi notarea, făcută de însuşi Corbea, în cazul tuturor psalmilor, a numărului de silabe care caracterizează versificarea : *Psalmul 101 în silabe 10*, *Psalmul 102 în silabe 11*, *Psalmul 103 în silabe 12*, *Psamul 104 în silabe 13* etc.

Lucrarea lui Corbea este ulterioară cu trei sau patru decenii *Psaltirii în versuri* a mitropolitului Dosoftei ; a fost logic să se încerce stabilirea unei filiaţii între cele două scrieri [4]. Pentru o filiaţie ar pleda şi anumite detalii din biografia lui Corbea : acesta lucrează dicţionarul său latin-român „din plata părintelui Mitrofan, episcopul de Buzău", care a fost unul dintre cei mai apropiaţi colaboratori ai lui Dosoftei fiind, pe atunci, episcop de Huşi.

Aici se opresc însă argumentele care sugerează subordonarea versurilor lui Corbea celor ale lui Dosoftei.

Menţionarea numărului de silabe în care sînt compuşi diferiţii psalmi are drept corespondent la Dosoftei menţionarea grupurilor de silabe, făcută marginal, la începutul fiecărui psalm. Această indicaţie se adresează, însă, lectorului, dîndu-i precizări de lectură (scandare). Notaţiile lui Dosoftei marchează, de exemplu, cezura :

În ce chip doreşte // cerbul de fîntînă 6,6
Cîndu-l strînge setea // de-l arde-n plumînă
Sufletul mieu, Doamne, // aşa te doreşte
Cu setea aprinsă // de mă veştejeşte [5].

---

[4] Pentru existenţa unei filiaţii pledează I. Bianu în prefaţă la Dosoftei, *Psaltirea în versuri*, Bucureşti, 1887, p. XXXVII şi L. Gáldi în *Introducere în istoria versului românesc*, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 109.

[5] Ps. 41 în Dosoftei, *Opere*, I, ed. N. A. Ursu, Bucureşti, Minerva, 1978, p. 94.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Tot astfel este marcat și metrul :

Dumnezeu mă paște și n-am lipsă 5 perechi
În loc de otavă ce-mi întinsă [6]

după schema :

—u/—u/—u/—u/—u/
—u/—u/—u/—u/—u/

Indicațiile, care dovedesc bune cunoștințe de versificație, la Dosoftei au o finalitate practică (de lectură). Acest lucru se poate observa și din comentariile pe care însuși mitropolitul le face după anumiți psalmi : „Poate hi că s-au fost cîntat în legea veche (Psalmul 119 a) la stepenele oltariului cum să cîntă acuma la noi la utrănii dumineca cathisma aceasta cu tîlc, ce le zicem antifoane. Această cathismă tîlcuiască și o cîntăm înaintea evangheliei, poate hi că s-au fost cîntînd și atunce la stepenele oltariului".

În opoziție cu indicațiile lui Dosoftei, care au un caracter practic (de conducere a lecturii), menționarea numărului de silabe pe care o operează Corbea are o destinație diversă : ea se referă la probleme directe de versificație, dînd detalii asupra compunerii versurilor.

Experiențele de versificație pe care le face Corbea nu se opresc însă aici. În mod paradoxal, împotriva textului cursiv al psalmilor, Corbea încearcă și experiența strofelor, respectiv a versurilor cu forme fixe, atît de mult cultivate de literatura barocului :

Veniți să ne bucurăm
Domnului și să strigăm
Lui Dumnezău să strigăm
Cu cîntări să-l lăudăm. Aliluia.
Celui ce ni-i ajutor
În nevoi izbăvitor
De grele apărător
În primejdii scutitor. Aliluia... (Psalmul 94 în silabe 7).

Experiența strofelor este reluată și în alți psalmi :

Domnului, ah, tot pămîntu,
Cîntați-i și-l slăviți, svîntu,
Pentru că el cu cuvîntu
Au făcut marea și vîntu.
Domnului D/umne/zău cîntați
Numele bine-i cuvîntați
Din zi în zi îi arătați
Mîntuirea bine la frați (Psalmul 95 în silabe 8).

Și mai evidentă este apropierea de formele fixe în Psalmul 135. Pornind de la faptul că după fiecare verset se repetă în textul în proză „că în veci este mila lui", Corbea realizează o structură originală a rimelor :

Domnului vă mărturisiți a
Cu pocăință, prea smeriți a
Că e bun și e mila lui b
Supt cer în veac fieștecui b
Celui ce-i peste d/umne/zăi c
Dumnezău, toți cei bună și răi c

[6] Ps. 38, *ibidem*, p. 53.

Vă mărturisiţi, că a lui b
Mila-i în veac fieştecui b
Celui ce-i peste domni el domn d
Vă mărturisiţi cu poclon d
Că în veci iaste mila lui b
Supt cer de faţă fie cui. b

Experimente găsim în corpul *Psaltirii în versuri* a lui Corbea şi în alt sens : se încearcă metri noi, unii dintre ei pentru prima dată la noi. Astfel este versul de patru silabe, foarte rar în întreaga literatură română :

Către tine
Eu, stăpîne
La cel înalt
Am rădicat
Ochii cu plîns
Şezînd ascuns (Psalmul 122).

sau :

Domnului, voi,
Slujiţi în toi
Înainte
Lui la cinste
În bucurii
Cu mari făclii. (Psalmul 99).

Psaltirea în versuri a lui Teodor Corbea se remarcă, astfel, ca o înnoire de mare importanţă în versificaţia noastră, fiind cu totul originală faţă de poezia din literatura veche. Locul ei trebuie stabilit nu atît prin compararea cu *Psaltirea* lui Dosoftei (deşi conţine şi ea texte remarcabile ca frumuseţe), nici prin amendarea stîngăciilor de limbă — experimentele enumerate mai sus ne îndreptăţesc să atribuim ciudăţeniile de limbă mai degrabă contorsionărilor exprimării de tip baroc decît neputinţelor poetice —, ci prin faptul că ne aflăm în faţa primei scrieri poetice realizate la noi cu intenţii artistice deliberate şi nu implicite ca pînă acum. Prin ea avem o scriere de tip baroc, a cărei însemnătate nu a fost receptată de istoriografia literară în adevăratele ei dimensiuni.

MODEL COMPOZIȚIONAL ȘI INTENȚIE LITERARĂ ÎNTR-UN VECHI DISCURS ROMÂNESC

GH. CEAUȘESCU

Editat de Vasile Pârvan cu titlul *Un vechi monument de limbă literară românească, Cuvîntul de îngropăciune al diaconului Toader* este unul din primele discursuri autonome ale literaturii române [1]. Diaconul Toader era originar din Bistrița și a petrecut mulți ani la curtea boierului moldovean Pătrașco Ciogolea unde a fost dascălul copiilor acestuia [2]. În anul 1639 el a ținut discursul funebru la înmormîntarea Sofroniei Ciogolea, mama lui Constantin Ciogolea.

Genul în care se încadrează discursul este cel al *Consolației*. În literatura antică greacă și latină *Consolațiile* erau cultivate cu precădere de filozofi (de exemplu Seneca, *Consolatio ad Polybium*), care încercau prin argumente specifice dialecticii și eticii să „consoleze" familiile îndurerate de moartea unei rude apropiate. După triumful creștinismului, genul își continuă cariera, dar argumentele cu care se operează sînt mai ales de ordin religios; exemplele sînt luate aproape exclusiv din *Vechiul* și *Noul Testament*. Adesea motive utilizate de scriitori creștini le continuă pe unele care aparținuseră antichității păgîne, de pildă motivul egalității în fața morții indiferent de rangul social.

Discursul diaconului este, deci, o consolație. Sursele lui de inspirație sînt scrierile sacre creștine. El își începe cuvîntarea cu explicarea genezei, punînd accentul pe forța creatoare a logosului divin; — așa cum apare în *Geneză* — apoi el arată că inițial omul era nemuritor, „ce dintîiu au făcut pre om fără de moarte" și locuia în rai. Izgonirea din rai este consecința greșelilor săvîrșite de om, dar aici diaconul nu mai dă nici o explicație. Izgonirea din rai a determinat și calitatea de muritor a omului. Ajuns la acest punct, oratorul afirmă universalitatea morții și a egalității pe care o stabilește între oameni: „de domni nu să teame, de boieri nu să sfidește, de bătrîni nu să rușinează, pre frumseață nu caută, tinereațele nu le cruță, de noul născut nu i-i milă, ce pre toți vine într-un chip". Această viziune pesimistă este imediat corectată prin definiția morții: „ea iaste odihna omului, el trece din trudă în odihnă, din scîrbă în bucurie, din valuri în liniște, din tunearic în lumină". Diaconul consideră moartea „o pórtă" prin care omul trece în altă lume. Pe baza acestei definiții el explică unele

---

[1] Vasile Pârvan, *Un vechi monument de limbă românească*, în „Convorbiri literare", 38, 1904, p. 919—946 și 979—1000, text și studiu.

[2] *ibidem*, p. 920.

obiceiuri de înmormîntare : mortul este așezat cu fața spre răsărit deoarece soarele răsare mereu din acel loc. O viziune optimistă asupra morții presupune dovada existenței vieții de dincolo de mormînt. Apusul și răsăritul soarelui constituie pentru el dovada : „că cum apune soarele și iarăși răsare, așia și mortul apune în pămîntu și iarăși să vor scula". Credința reînvierii trebuie să elimine durerea cu care sînt petrecuți morții.

Ultima parte a discursului este un îndemn pentru o viață morală. Argumentul principal al lui Toader este zădărnicia ambițiilor pămîntene, din moment ce moartea îi egalizează pe oameni, deci revine la tema primei părți a discursului. Credința însă că cel dispărut ajunge în altă lume, superioară celei terestre, este partea cea mai importantă a consolației.

Un lucru ciudat este că diaconul nu citează decît texte ale *Vechiului Testament* (David și proorocul Isaia) ; de obicei, în „Consolațiile creștine" textele la care se apelează pentru dovedirea reînvierii sînt extrase din *Evanghelii* (mai ales a lui Ioan) și din scrisorile lui Pavel. În locul lor Toader dovedește acest fapt prin permanentul răsărit și apus al soarelui, adică el operează cu argumente care nu aparțin sferei creștine. Absența referirilor la *Noul Testament* este cu atît mai curioasă cu cît, în mod obișnuit, *Evangheliile* sînt textele de bază pentru slujba de înmormîntare la ortodocși.

Pârvan arătase că unele părți ale discursului, mai ales începutul și sfîrșitul, sînt preluate direct din *Cazanie*, dar că definiția morții și rostul obiceiurilor de înmormîntare îi aparțin diaconului și nu își găsesc analogii în *Cazanie*. Intențiile literare ale lui Toader rezultă din utilizarea unor motive universale : moartea este o trecere „din valuri în liniște", viața fiind implicit comparată cu o mare zbuciumată de tumultul valurilor, motiv cu originea în literatura Orientului antic și care prin intermediul scrierilor grecești și latinești pătrunde și în literatura creștină. Ideea că moartea este o trecere, o poartă către altă lume, superioară, este și ea un loc comun al literaturii universale, ca și egalitatea în fața morții.

În aceeași ordine de idei se cuvine a fi subliniată folosirea unor figuri de stil. Pomenind modul în care creatorul l-a făcut pe om, diaconul spune că acesta era : „bun, direptu, cu toate *darurile dăruit*", utilizînd o figură etimologică. Antinomia dintre viață și moarte este exprimată cu ajutorul antitezelor : trudă — odihnă, scîrbă — bucurie, valuri — liniște, întuneric — lumină. Pornind de la aceste antiteze, Toader zugrăvește viața de apoi prin negații la realitățile terestre : „împărăția unde nu-i grijă, nici scîrbă, nici suspin, nici lacrimi, nici boale, nici moarte".

Discursul diaconului Toader nu este original în ce privește conținutul. Procedeele literare și motivele utilizate sînt și ele larg răspîndite în literatura universală, atît păgînă, cît și creștină. Importanța lor constă în faptul că diaconul le utilizează intenționat, ceea ce arată existența unei conștiințe literare. Succesul pe care l-a repurtat explică fixarea discursului în scris, cum și recopierea lui în 1668. Textul din 1668 reproduce *tale quale* discursul, cu o singură adăugire, o serie de interogații referitoare la dispariția podoabelor trupului după moarte : „Unde-s ochii cei negri și frumoși, că s-au închis, unde-i părul cel des pieptănat, unde-i fața cea rumenă și frumoasă, că s-au schimbat și au ponegritu".

Discursul constituie, așadar, primul discurs autonom în literatura română, descoperit pînă în prezent. Intențiile literare sînt evidente. Din

punctul de vedere al compoziției, el este format din trei părți : 1) originea cosmosului, destinul inițial al omului așezat de creator în paradis și căderea lui pe pămînt în urma unor păcate neprecizate de autor ; 2) universalitatea morții și definirea ei ca modalitate de trecere într-o realitate superioară : 3) din definirea morții ca o poartă de trecere spre paradisul pierdut rezultă lipsa de temei a plîngerii morților. Aluzie la înmormîntarea la care s-a ținut discursul nu se face decît în final, cînd numele defunctei este pomenit. Așadar, îi lipsește discursului o parte care ar fi trebuit să fie un elogiu funebru, fiind, cum am mai spus, numai o consolație adresată familiei. Textul are o înșiruire logică, căci dacă se acceptă premisa enunțată în definiția morții, concluzia se impune de la sine. Argumentele cu care operează diaconul Toader nu sînt luate din arsenalul logicii creștine, ci din vechi argumente de sorginte populară, preluate de scriitorii creștini. În mod ciudat, diaconul nu face nici o referire la Isus Christos, deși dovada reînvierii se face la creștini invocîndu-se precedentul lui Isus. Argumente ca apusul și răsăritul etern al soarelui sînt și ele utilizate de scriitori creștini, dar numai în subsidiar și mai mult pentru a impresiona printr-o imagine familiară cercul de auditori. Diaconul Toader utilizează numai asemenea argumente, ceea ce ar putea fi o indicație că auditoriul lui era mai familiarizat cu asemenea imagini decît cu textele canonice. Toate imaginile au scopul de a convinge familia defunctei asupra realității reînvierii. Caracteristica lor este simplitatea și caracterul popular.

Limba discursului atestă o mînuire sigură a construcției frazei și a vocabularului, și Pârvan avea dreptate atunci cînd afirmă că : „Textul trebuie socotit printre cele mai vechi monumente de limbă literară românească" [3]. În schimb varianta din 1668 nu ni se pare că ar arăta intenția copistului de a avea o identitate literară proprie, căci seria scurtă de interogații pe care copistul le adaugă față de textul inițial nu constituie un argument suficient în acest sens, așa cum susținuse Pârvan.

[3] *ibidem*, p. 922—923.

BEMERKUNGEN ÜBER DIE RUMÄNISCHE DRUCKFASSUNG DES VOLKSBUCHES *BERTOLDO*

IRMGARD LACKNER
(Salzburg)

Die rumänische Druckfassung des *Bertoldo* wandert auf anderem Wege nach Rumänien als die handschriftliche Version, die aus der griechischen Fassung übersetzt wird. Die Druckfassung wird im Jahre 1799 aus einer deutschen Version des *Bertoldo* übersetzt und erscheint im gleichen Jahr in Sibiu in der Druckerei des Verlegers Petru Bart, der seine Produktion zum großen Teil von den Erwartungshaltungen einer breiten Leserschicht abhängig macht und als Herausgeber mehrerer Volksbücher bekannt ist (in seiner Druckerei erscheint 1794 die „Alexandria" und 1795 die „Esopia").

Die erste deutsche Version des *Bertoldo* geht auf die erwähnte französische Bearbeitung [1] zurück, welche, wie dargelegt, nicht nur das Volksbuch Croces, sondern auch das von mehreren Autoren verfaßte italienische komische Epos über Bertoldo, Bertoldino und Cacasenno als Vorlage hat und welche die Wirkungsbreite und den hohen Zirkulationsgrad, die ihr die Tradierung als Volksbuch gesichert hätten, nicht erreichte. Hingegen sind die portugiesischen und spanischen Übersetzungen von Croces kleinem Werk in den entsprechenden Ländern zum Volksbuch geworden. Die genannte deutsche Version erscheint unter dem Titel: „Der italiänische Aesopus oder Bertholds satyrische Geschichte, darinnen seine sonderbaren Begebenheiten, sinnreiche Einfälle und kluge Aufführung bei Hofe usw. nebst seinem Testament enthalten. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt" (Frankfurt und Leipzig 1751).

Ausgehend von dieser Version, vermutlich aber auch unmittelbar von Croces Volksbuch, verfaßt Max Reichard, der Herausgeber der Reihe „Bibliothek der Romane" (Berlin 1772—1778) eine recht geschickt und auf volkstümliche Art gestaltete Nacherzählung der Geschichte des Bertoldo, welche er in Band VII der genannten Reihe im Kapitel „Romane der Ausländer" im Jahre 1778 veröffentlicht unter dem Titel „Leben Bertoldo's, seines Sohnes Bertoldino, und seines Enkels Kakasenno". Die Nacherzählung enthält hauptsächlich des Leben Bertoldos, die Geschichten Bertoldinos und Cacasennos werden am Schluß fragmentarisch wiedergegeben. Reichard versieht seine Fassung mit einer Einleitung über die

[1] *Histoire de Bertholde, contenant ses aventures, sentences, bonsmots réparties ingénieuses, ses tours d'esprit, l'histoire de sa fortune et son testament.* Traduite et paraphrasée de l'italien de G. C. Croci e des messieurs les académiciens della Crusca, La Haye, 1750, 201 S. 80.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 207—218, Bucureşti, 1981.

„Geschichte des Romans", in dem er einige Daten über den Autor Croce und sein Werk liefert, sowie mit einem Anhang, in welchem er die Entstehung des komischen Epos über Bertoldo, Bertoldino und Cacasenno, eines „Gedichtes in Berni's Manier", als Parodie des Ritterromans und des heroischen Epos darlegt. Er geht auf die Übersetzungen des toskanischen Originaltextes in den bolognesischen (1740, 1741) und in den venezianischen Dialekt (1747) ein. In den Ausgaben von 1740 und 1741 scheint die bolognesische Dialektfassung neben der toskanischen samt einem toskanisch-bolognesischen Wörterbuch auf, während die venezianische Fassung mit einem toskanisch-venezianischen Wörterbuch versehen ist. Reichard unter streicht den bedeutenden Beitrag des Epos zur Entstehung der ersten Dialektwörterbücher in Italien.

Die Geschichte des Bertoldo von Reichard erscheint dann ohne die genannte Einleitung und mit geändertem Titel in einer volks'tümlichen Ausgabe: „Geschichte des berühmt gewordenen Bauersmannes Bertoldo, genannt Aesop II, neue rechtmäßige Ausgabe" (Hartmann, Elbing, 1802) [2].

Es ist das Verdienst des großen rumänischen Volksbuchforschers Cartojan, in dieser deutschen Nacherzählung die Vorlage für die rumänische Druckfassung von 1799 gefunden zu haben. Cartojan kennt jedoch nur die Ausgabe von 1802 und erwähnt, daß die erste Ausgabe unbekannt sei. Er vergleicht die entsprechenden Texte miteinander, ohne sich auf die voneinander abweichenden Titel und das rumänische Vorwort zu beziehen [3]. Der rumänische Titel und das Vorwort zur Geschichte des Bertoldo entsprechen ganz genau denen von Max Reichard, wie er sie im genannten Band der „Bibliothek der Romane" herausbrachte. Solch ein Band muß daher nach Rumänien gekommen sein, und ihm wurde die Geschichte samt Titel und Vorwort entnommen als Vorlage zur gedruckten Übersetzung: „Viiața lui Bertoldo și a lui Bertoldino feciorului lui, dimpreună și a lui Cacasino nepotului lui. Acum întîiu culeasă din cărți istoricești desfătătoare. Sibii, în typografia lui Petru Bart 1799" [4]. Die zusätzliche Bemerkung des rumänischen Übersetzers, daß die Erzählung aus ergötzlichen Geschichtsbüchern entnommen wurde, weist ebenfalls darauf hin, daß der Text aus einer Anthologie stammt. Es folgt dann das Vorwort „Istoria acestui romanț", in dem Reichard (entsprechend auch der rumänische Übersetzer) die Verbreitungsart des Volksbuchs charakterisiert:

> „Schon länger als zweinhundert Jahre
> ist dieser kleine komische Roman eine
> Lieblingslektüre der italiänischen
> Nation; alles, was lesen kann, liest

---

[2] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, II, Ausgabe București, 1974, Band II, S. 461–462.

[3] N. Cartojan, *op. cit.*, S. 462–463.

[4] Vgl. M. Moraru, C. Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, I, Ed. Acad., 1976, S. 194; I. Bianu, N. Hodoș, D. Simonescu: *Bibliografia română veche. 1508–1830*, II, poz. 618, s. 410–411 („Romanțul" – Vorwort zur Geschichte). Der transliterierte Test erscheint erstmals in der Volksbuch-Anthologie von I. C. Chițimia, D. Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, 2 vol., București, Edit. pt. lit., 1963.

> Bertoldo's Leben, die Kinder wissen es auswendig, die Ammen und Hofmeisterinnen erzählen es denjenigen, welche noch nicht lesen können; auch wer's nicht gelesen hat, weiß eine Menge einzelner Züge aus demselben die er häufig im Munde führt. Kurz, Bertoldo ist in Italien berühmter als der Blaubart oder ähnliche Romane in Frankreich. Auch verdient er höher als diese geschätzt zu werden, denn der Held der Geschichte ist eine Art von Aesop oder von Sancho Panca" (S. 218).

In der deutschen und rumänischen Nacherzählung gehen freilich die charakterischen Ausprägungen des italienischen Originals verloren. Die so klug gehandhabte dialogisch-szenische Komposition, die zahlreichen Kapitel und farbigen Kapitelüberschriften, stofflich-thematische Elemente, gestalterische Merkmale werden preisgegeben und damit auch Bedeutungsgehalte. Die Konkretisierung des Bertoldo-Volksbuches aus dem 18. Jh. präsentiert sich mit gewandelten Wirkungsstrukturen, die zu neuen, vom Wandel des Verstehens bedingten Sinnkonstituierungen führen. Die Geschichte des Bertoldo stellt sich in der Konzeption des Schreibers des 18. Jhs. dar und nicht mehr in der karnevalesken Konzeption Croces, denn es verschwinden ihre tragenden Strukturelemente. Die Handlung verläuft gradliniger und eindeutiger. Die Motiventfaltung entbehrt jener Vielschichtigkeit der Bedeutung, jener ambivalenten karnevalesken Logik, wie sie Croce gestaltet. Es schwindet das Grotesk-Komische mit den grobianischen drastischen Episoden, in denen es sich als Freisetzung unterdrückter Kreatürlichkeit manifestiert, so wie auch der grotesk-komische Held sich wandelt, und selbstverständlich muß auf die Ambiguitäten, auf das Wort — und Klangspiel der Sprache verzichtet werden. Das abwechslungsreiche Nebeneinander vielfältiger literaturischer Formen wird gleichermaßen aufgegeben. Es fehlt das komische literarische Testament, das scherzhafte Epitaph (das neue Epitaph weist unterschiedliche Wirkungsstrukturen auf), die schwankhafte Tierfabel, die schwankmärchenhaften Episoden mit den entsprechenden rätselhaften Aufgaben und Antworten (außer der Szene mit dem zerschundenen Esel und den Fliegen), und vor allem fehlt der Sprichwort-Dialog in all seiner Metaphorik, der Redewettstreit mit all seinen paradoxen Aussprüchen. Reichard ist sich etlicher Nachteile seiner Erzählung bewußt und gibt dafür im Anhang zur Geschichte die einleuchtende Erklärung:

> „Wer dieses Gedicht [das Epos] und den Roman kennt, wird vielleicht eine Menge witziger Einfälle ungern in dem Auszug vermissen. Viele davon sind sehr gut, [...] aber übersetzt würden sie viel von ihrem Wert verlieren. Ein Theil desselben besteht in Wortspiele, für die sich in anderen Sprachen nicht leicht gleichgeltende Worte finden lassen" (S. 257).

Wenn auch der Nuancenreichtum, die Bildhaftigkeit und der Schwung von Croces Volksbuch verlorengeht, so bleibt doch eine ergötzlich-

-belehrende Geschichte Bertoldos erhalten, die als geistiges Produkt des 18. Jhs. vom entsprechenden Leserpublikum freudig aufgenommen wird. Die Geschichte erzählt vom häßlichen, aber klugen und schlauen Bauern Bertoldo, der schon in seinem Heimatdorf Bretagnana als gescheite und witzige Persönlichkeit bekannt ist. Die Nachbarn hören lieber „ihn von Moral schwatzen als den Dorfpfarrer" (dt. S. 221), sie hören sich lieber „seine moralischen Beispielserzählungen an als die anderer Lehrer" (rum. S. 5) [5], und er schlichtet besser als jeder Richter die Streitigkeiten im Dorfe. Eines Tages folgt er einem plötzlichen Einfall bzw. seiner Neugierde, verläßt sein Dorf und seine Familie, um sich in die Stadt an den königlichen Hof, der ihm wie eine große Kirche erscheint zu begeben. Hier findet er einen gutmütigen, sanften, gerechten, um das Wohlergehen seiner Untertanen besorgten und deren Streitigkeiten vernunftvoll schlichtenden Herrscher. Da alle Tore des Schlosses offen stehen, geht der Bauer hinein und setzt sich wie der italienische Bertoldo freimütig neben den Herrscher. Auf die Frage (welche im italienischen Original nicht gestellt wird), warum er sich in Gegenwart des Königs niedersetze, antwortet er :

„Warum das, setz ich mich doch wohl
in der Kirche unseres Kirchenspiels,
wo der liebe Gott ist" (dt. S. 223).

Die entsprechende Antwort im rumänischen Text lautet :

„Pentru ce să nu şezu, dacă în biserică, unde este marele Dumnezeu, putem şedea laolaltă ?" (S. 7).

Die nächste Frage, ob er denn nicht wisse, daß der König eine über alle anderen erhabene Person sei (im italienischen text wird dieser Zug anders gestaltet), beantwortet Bertoldo folgendermaßen :

„Mein Sir, noch nicht so erhaben,
als der Hahn auf der Spitze des
Thurms von unserer Pfarrkirche,
der uns sogar lehrt, was für Wetter es werden wird" (dt. S. 223).

Die Antwort hat der rumänische Übersetzer nicht übernehmen können, da es bei orthodoxen Kirchen entsprechende Türme nicht gibt. Deshalb wird die Frage weggelassen. Es folgt dann das erste Frage- und Antwortspiel zwischen König und Bertoldo, das dem des italienischen Textes entspricht. Das zweite Rätselspiel zwischen Alboin und Bertoldo wird im Redewettkampf zwischen Bertoldo und dem Hofnarren wiedergegeben, wahrscheinlich fand man die scherzhaften Fragen zu wenig geistreich für den König, und auch die deskriptiven volkstümlichen Rätsel beantwortet Bertoldo im Gespräch mit Fagotti. Der König und Bertoldo bilden hier kein karnevalesk-närrisches Paar, das im ständigen Wechsel der Erhöhungen und Erniedrigungen seine ambivalente Natur offenbart. Die bei-

[5] *Viiaţa lui Bertoldo şi lui Bertoldino, feciorului lui dimpreună şi a lui Cacasino, nepotului lui în Cărţi populare.* Prefaţă de M. Ciobanu, Bucureşti, Edit. ptr. lit., 1968, p. 3—26. Alle weiteren Textzitate sind dieser Ausgabe entnommen.

den Gestalten stellen jeder für sich einen eigenen Typus dar. Das eigentliche Wortgefecht zwischen Bertoldo und Fagotti, das sich in einem Klima heiterer Zügellosigkeit, im ständigen Hin und Her der Scherzfragen, der derben Beschimpfungen entlädt, wird weggelassen mit der Begründung, daß der Schreiber der Geschichte (hier bezieht sich Reichard wahrscheinlich auf den deutschen Übersetzer der französischen Version) nur einige der albernen Fragen Fagottis an Bertoldo überliefert habe (dt. S. 235; rum. S. 15). Die schwankhafte Episode des Spuckens auf den Hofnarren wird zwar dargestellt, aber sie verliert an grotesker, ambivalentes Lachen bewirkender Komik. Man lacht nur mit und nicht auch über Bertoldo. Die Handlungselemente scheinen überlegt und begründet, sie werden in logischer Aufeinanderfolge dargebracht. In der Hitze des Gefechtes will Bertoldo ausspucken, „aber er hatte schon angefangen, Lebensart am Hofe zu lernen, und bat daher den König um Erlaubnis [er darf es tun] auf den Ort des Palastes, wo am wenigsten zu verderben ist" (dt. s. 236). Bertoldo bendenkt sich nicht lange und spuckt Fagotti mitten ins Gesicht, worauf dieser nicht mehr „an Witz und Spass denkt" (dt. S. 236) und sich wütend auf Bertoldo stürzt: „Aber Bertoldo's Fäuste waren eben so fertig als sein Witz und trommelten so artig auf Fagotti'n herum..." (dt. S. 236). In der rumänischen Entsprechung wird die Schlägerei bloß angedeutet, während die Erklärung des Spuckens in Fagottis Gesicht ausführlicher erläutert wird: „Şi înfierbîntat fiind, venisă lui Bertoldo să scuipe. Deci luînd slobozire de la craiul să scuipe în palat, unde ar fi cu cuviință, întrun loc mai urît, el scuipă în obrazul lui Fagotti. Şi înfruntîndu-l pentru fapta aciasta, au zis că loc mai feştelit şi urît în palat n-au văzut ca să scuipe airea" (S. 15).
In beiden Episoden fehlt die sprachliche Metaphorik des italiennischen Textes, die zur Auffindung des Gemeinten führen soll.

In den beiden Texten werden hauptsächlich die schwankhaften Frauenepisoden wiedergegeben, wie die des Salomonischen Urteils und des von Bertoldo heraufbeschworenen Aufruhrs der Frauen, aber sie spielen sich nicht wie bei Croce in dem Klima der karnevalesken Ambivalenzen ab, wo die Grenze zwischen Lob und Tadel, zwischen Huldigung und grober Beschimpfung — Kraftausdrücke werden nie gebraucht —, zwischen Segnung und Fluch, zwischen Scherz und Ernst aufgehoben ist. Der König hält höchstens eine ernste Strafpredigt und verzeiht großmütig, während er für Bertoldo voll des Lobes ist.

Auch die Auseinandersetzungen Bertoldos mit der Königin sind mit unterschiedlichen Zügen ausgestattet und erhalten eine vom italienischen Text differierende Sinngebung. Das Frage-und Antwortspiel mit der Königin fällt weg, und als sogleich das Gefäß mit Wasser hereingebracht wird, entgegnet Bertoldo, er wolle sich nicht setzen, da er gar nicht müde sei, im übrigen bemerke er deutlich, daß eine Heserei im Gange sei, denn er verstehe etwas davon: „Bertoldo începu a povesti că ştie vrăji şi vede lucruri, care era să se întîmple omului" (S. 13), worauf die Königin eingestehen muß, daß Bertoldo einen seherischen Verstand habe: „Bertoldo, tu ştii solomonia" (S. 13).
Sämtliche skatologischen, das Materiell-Körperliche und dessen Funktionen betonenden Elemente — das seherische Kräfte verleihende Gesäß im Wasser, das Nebeneinander von Kopf und Gesäß — werden in der

neuen Struktur übergangen. Die Episoden spielen sich auch hier auf der Ebene der erheiternden Komik ab, doch wird die Komik durch andere Elemente hervorgerufen als die im italienischen Text, in dem vielfach das Groteske Ursprung und Funktion einer komplexen Komik bildet. Den Rutenschlägen der Hofdamen entkommt Bertoldo, indem er der Dame, die ihm den ersten Rutenschlag versetzen wird, andere Taten zumutet als der italienische Bertoldo: Von den Verheirateten wird ihm diejenige den ersten Rutenschlag verabreichen, der an der Ehre ihres Mannes am wenigsten liegt, und von den Ledigen diejenige, welche ihre eigene Ehre am meisten vernachläßigt. Der italienische Bertoldo ist an diessr Stelle weniger boshaft. Der rumänische Bertoldo findet für fie Ledigen eine etwas verblüffende Erklärung: „Iară din cele nemăritate sau văduve, va da aceia în mine carea s-au lenevit astăzi mai mult decît toate altele în trebile lor" (S. 13).

Wahrscheinlich beruht der neue Zug auf bloßem Mißverständnis des deutschen Textes. — Vor den Schlägen der Wächter errettet sich Bertoldo gleichermaßen durch das Spiel mit der Polysemie des Wortes „capo". Hingegen ist die Episode des Anspruchs der Frauen auf Mitgliedschaft im Staatsrat, die sich bei Croce in der Atmosphäre des karnevalesken Rollentausches abspielt und untermauert wird vom vielerlei Gründe anführenden und zahlreiche, sprachlich zweideutige Äußerungen enthaltenden Brief der Frauen, wiederum eindeutig gestaltet. Die Frauen haben eine einzige Erklärung für ihr Verlangen: Sie wollen für die üble Meinung, welche Bertoldo nicht nur bei Hofe, sondern im ganzen Reich von ihnen verbreitet hat, schadlos gehalten werden. Bertoldo springt gleichfalls helfend ein und das Thema der weiblichen Neugier wird ebenso wie im italienischen Text durch das Motiv der verbotenen Schachtel mit einem Vogel drin dargestellt. Auch hier löst sich die Verwirrung nicht wie im italienischen Text durch grobe Beschimpfung gepaart mit herablassenden gnädigen Worten, sondern durch Worte der Belehrung. Das Sackmotiv wird gleich wie im Originaltext, aber gestraffter und ohne den langatmigen Dialog zwischen dem Sbirren und Bertoldo entfaltet, der deutsche und rumänische Autor berufen sich auf die große Verbreitung der bekannten Szene: „/.../ denn man hat dies Mittel auf der italiänischen Bühne angewendet, und es hat verschiedene Szenen veranlasst" (s. 241).

Erfindungsreich überträgt der rumänische Übersetzer den Namen des Flusses Etsch ins Rumänische mit dem Wort „Ieciu". Ergötzlich wirkt die Verkleidungsszene: im königlichen Nachtgewand, mit Kopfputz und Schleier der Königin maskiert, schleicht sich der aus dem Sack befreite Bertoldo durch den Palast unter den erstaunten Blicken der Wachen, welche die nächtliche Wanderung der Königin im „Negligé" befremdlich anmutet, aber ehrfurchtsvoll lassen sie sie passieren. Es folgt die bekannte Darstellung der Backofenepisode unter Weglassung des Zuges der verkehrten Spuren, und die Sprechung des Todesurteils. Bertoldo soll „angezweigt (branché)" werden (dt. S. 245; rum. S. 20). Die hier verwendete und im deutschen sowie im rumänischen Text erläuterte Bezeichung deutet auf die französische Vorlage hin. Freilich erbittet sich Bertoldo die Gnade, sich den Baum, an dem er erhängt werden soll, selber auswählen zu dürfen. Drückt Bertoldo im italiensichen Original den bitteren Gedanken, daß der Schwache für das kleinste Vergehen bestraft wird durch ein

ganzes Kapitel von Sprichwörten aus, so tut er hier das gleiche durch die rührende, sehr wirksame Beispielserzählung von der kleinen Katze, die er aus Gefälligkeit für seine Frau Marcolfa hat totschlagen lassen, weil jene ein Pfund Butter genascht hatte „und doch wog das arme Ding, mit Haut und Beinen kaum etliche Quentchen" und die Bedeutung des Erzählten: „Die Geringen müssen von dem Eigensinn der Grossen leiden" (S. 244) oder im rumänischen Text: „Cei ușori caută să pătimească de către îndărătniciia sau hotărîrea celor mai grei" (S. 20).

Natürlich kann Bertoldo den ihm entsprechenden Ast nicht finden, der eine ist ihm zu hoch, der andere zu niedrig, der eine zu dick, der andere zu dünn, das Grün der Zypressen zu traurig, und das der Ulme zu munter. Die letztere Bezeichnung wird im Rumänischen mit „desfătătoare" (S. 21) übertragen, also mit weiterem Begriffsinhalt, und „desfătător" im Sinne von ergötzlich-heiter und komisch-belehrend durch Appell an den Verstand und seltener ans Gefühl ist auch weitgehend treffend für die Funktion der Geschichte des Bertoldo in der Fassung des 18. Jhs.

In solchem Sinne wird auch der letzte Lebensabschnitt des an den Hof zurückberufenen und als weiser, gerechter königlicher Ratgeber wirkenden Bertoldo und sein Tod gestaltet. Der urwüchsige Bauer stellt von Anfang an die Bedingung, seine natürliche Lebensweise beibehalten (auf einer Strohmatte zu schlafen) und seine natürlichen Nahrungsmittel zu sich nehmen zu dürfen (in der deutschen Fassung wird geröstetes Brot mit Knoblauch bestrichen und Käsesuppe angeführt, in der rumänischen Fassung fehlen genauere Angaben): „Er wollte immerfort als Bauer gekleidet bleiben, oder doch so einfach als möglich; doch verstand er sich dazu, Kleider ohne aufgesetzte Lumpen und Strümpfe ohne Löcher zu tragen. Man sollte ihm erlauben, in einer schlecht meublierten Stube auf der Erde zu wohnen..." (S. 246).

Der rumänische Übersetzer faßt das etwas kürzer: ...el voiește să rămîie în hainele țărănești, numai să fie ceva mai grijite. Și să-i dea casă curată fără podoabe..." (S. 22).

Nur unter diesen Bedingungen nimmt Bertoldo Besitz von der Stelle eines königlichen Rates, und erst nachdem man ihm „so viel schöne Versicherungen von der Gnade des Königs und der Königin" (S. 246) gemacht hat, begibt er sich an den königlichen Hof. An dieser Stelle präsentiert der rumänische Text viel deutlicher das Bild des aufgeklärten Herrschers: „Însă, aducîndu-și aminte de blîndețile și iubirea de oameni a craiului, /Bertoldo/ au făgăduit că va merge..." (S. 22).

Im italienischen Original werden all die Erklärungen und Erläuterungen nicht gegeben. Zwar weigert sich Bertoldo anfangs, doch als ihn der König persönlich abholt, geht der „altro Esopo" und „oracolo", der zeitweilige König der karnevalesken, umgestülpten Welt, bedingungslos mit seinem spiegelbildlichen Gegenstück. Doch der Bertoldo des 18. Jhs. nimmt seine neuen Aufgaben sehr ernst und genau, er muß alle Staatssachen erledigen. Anstatt wie gewohnt auf dem Felde zu ackern, und anstatt frühmorgens aufzustehen, muß er abends spät zu Bette gehen und so viel reden, daß er ganz heiser wird, denn lesen und schreiben kann er ja nicht. Betont wird hier, daß zur damaligen Zeit ein guter königlicher Rat eine Seltenheit

ist. Der Stachel richtet sich wie im italienischen Text (hier jedoch in anderem Zusammenhang) auf die Höflinge. Der rumänische Text stellt noch deutlicher als der deutsche dem höfischen Leben ein idyllisches Landleben gegenüber: „Şi iară în loc să mai guste şi el, ca toţi ceilalţi, aura cea desfătătoare a cîmpului, maica cea dulce a sănătăţii, el să îndăletnicea cu lucruri trebnice ale curţii" (S. 22).
Jedenfalls führt die Selbstaufopferung des klungen bäuerlichen Ratgebers zu Krankheit und Tod. Die ihm verabreichten Medikamente helfen nichts, denn so etwas hat der Bauer bei seiner natürlichen Lebenswise nie gebraucht. Ein ganz anderer Sinn konstituiert sich aus den letzten Episoden der Bertoldo-Geschichte des 18. Jhs. als aus der von Croce. Der italienische Bertoldo stirbt, weil ihm die natürliche Nahrung verweigert wird und ihm stattdessen Medikamente verabreicht werden. Ganz im Gegenteil dazu verhält es sich mit dem deutschen und dem rumänischen Bertoldo, denen die natürliche Nahrung großzügig gestattet wird. Ihnen kann nichts mehr — auch nicht Medikamente — helfen. Die feinen, bedeutsamen, parodistischen und ironischen, in eine ernste Form gekleideten Seiten der letzten Szenen des italienischen Originals klingen in den anverwandelten Texten des 18. Jhs. nicht an. In klarer, logischer Abfolge, aber sehr anschaulich, ansprechend und amüsant entfaltet sich die Erzählung. Nichts Metaphorisch-Zweideutiges bzw. Vielschichtiges, nichts Widersprüchliches und Widersinniges, nichts vordergründig Lächerliches und hintergründig Bedeutsames ist hier zu finden. Dementsprechend ist auch das ernste, moralisierende Epitaph gestaltet:

„Ein ungestalter Bauer lieget hier
begraben,
Ihm hatte die Natur statt aller andern Gaben,
Verstand allein und Witz und gutes
Herz verliehn
Bertoldo hieß der Mann. — Sein König liebte ihn.
Rief ihn an seinen Hof ihm stets zur
Seiten.
Es schätzte ihn die Nazion.
Er stützte oft — man sah' das nur zu
seinen Zeiten —
Durch weisen klugen Rath den Thron.
Hätt' er gewollt, so waren Schätze
seine
Doch starb er dürftig. — Ihr, die ihr
auf diesem Steine
Einst dieses lest, o! merkt, was er
euch lehrt:
Bestimmt nicht nach dem äußern
Scheine
Des Menschen innern Wert" (S. 248).
Un om urît la faţă îi aici îngropat
Însă cu mari daruri de fire
coronat,
Că au fost înţelept, de sfătnici
omenit,
Numele îi Bertoldo şi craiul l-au
iubit.

Chemîndu-l la curte, să-i fie
proptitoriu
În sfaturi, în taine, un mijloc
de-ajutoriu,
Şi de-ar fi lăcomit aduna mii şi
mii,
Dar au murit mulţămit şi fără bo-
găţii.
Voi, carii cetiţi pre stîlpul acesta
ce-i scris,
Nu-l judecaţi după faţă, ci după pilde
ci-au zis.
Nici să uitaţi, ci ţineţi pre Bertoldo aminte
Şi céle ce zice, să faceţi, cu sim-
ţire fierbinte". (S. 24).

Nicht nur hier betont der rumänische Text die moralische Nutzanwendung, sondern die didaktische Funktion des Textes wird darüber hinaus betont durch Einführung von Bertoldos Ratschlägen an den Herrscher an seinen Sohn Bertoldino, welche im deutschen Text nicht enthalten sind. Es ist ja nicht ausgeschlossen, daß der rumänische Übersetzer die bereits zirkulierende handschriftliche Fassung des rumänischen Bertoldo kannte und daß er es für angebracht hielt, einige den Vorstellungen und dem Verständnis des 18. Jhs. entsprechende Belehrungen des Bertoldo in den neuen Text miteinzubeziehen. Schon gleich im Vorwort befleißigt sich der rumänische Übersetzer, noch zusätzlich zu unterstreichen (der deutsche unterläßt dies), daß in dem Büchlein des 16. Jhs. weitere, aber häßliche Taten des Bertoldo abgedruckt seien, welche der wahre Bertoldo nie verübt habe (S. 3). Daraus läßt sich schliessen, daß obszön anmutende inhaltliche Elemente — in der handschriftlichen Fassung ist ja der Inhalt vollständig und originalgetreu wiedergegeben — dem Verständnis des 18. Jhs. nicht entsprochen haben, was wohl der Zirkulation der handschriftlichen Fassung als Volksbuch dennoch keinen großen Abbruch getan haben mag, bietet doch ihr inhaltlicher und gehaltlicher Reichtum so viele Verständnismöglichkeiten.

Etliche Züge des deutschen Textes erhalten im rumänischen Text einen unterschiedlichen Sinn, was aber nur zum Teil beabsichtigt scheint, und zum anderen Teil auf Übersetzungsschwierigkeiten beruhen könnte. Das ändert dennoch nichts an den Wirkungsstrukturen, welche denen des deutschen Textes entsprechen.

Dem Kompositions-und Darstellungsstil der Erzählung entsprechend ist auch die seelische Struktur des komischen Helden. Die Vielgesichtigkeit des italienischen Bertoldo weicht einer typologisch engeren Figur, die auf hauptsächlich zwei Spielarten des komischen Helden beschränkt bleibt. Der Typus des Narren tritt zurück und wird vom schwankhaften Schelmentypus überlagert, gleich wie der Typus des karnevalesk-närrischen Königs dem des aufgeklärten Herrschers weicht. Die komisch-dämonischen Merkmale des italienischen Bertoldo, welche im ursprünglichen Fruchtbarkeitsdämon wurzeln, der sich hinter der Bauernmaske der karnevalesken Gestalt verbirgt, weiß der neue Bertoldo nicht mehr aufzuweisen. Die zahlreichen Anspielungen auf den komischen Teufel, die sich im Original auf der sprachlichen Ebene realisieren, fehlen in der Nacherzählung des 18. Jhs. Das Wort „Teufel" wird ein einziges Mal gebraucht, bezieht sich aber auf die Frauen und wird nur durch „T..." (dt. S. 226)

angedeutet. Selbstverständlich tritt auch der durch scheinbar unwesentliche Komponenten des Originals gezeichnete Typus des schrulligen, kauzigen Sonderlings in der Nacherzählung nicht mehr in Erscheinung. Und der Typus des edlen Wilden, des primitiven Waldmenschen formt sich zum „abenteuerlich" — das Wort wird wiederholt gebraucht — anmutenden, auf natürlichen Lebenswandel in natürlicher Umgebung pochenden Naturmenschen, dessen natürlicher Verstand viel Bewunderung hervorruft. Die typologische Verschiebung wird auch im geänderten äußeren Erscheinungsbild deutlich : „Zu gleicher Zeit lebte in einem veronesischen Dorf ein Bauer, namens Bertoldo, von einer sehr lächerlichen Gestalt. Er hatte einen dicken, ballrunden Kopf, mit rothen abgestutzten Haaren, Triefaugen mit rothem Rande, eine dicke Nase, roth wie rothe Rüben und mit weiten Nasenlöchern, ein Maul bis an die Ohren, aus dem zwey krumme Zähne, wie die Hauer eines wilden Schweines, hervorragten ; um das Kinn einen dichten schmutzigen Bart. Sein Wuchs entsprach seiner abentheuerlichen Gestalt ; plumpe Hände und Füsse ; eine grobe mit Haaren dicht besetzte Haut. So sah Bertoldo aus ; also wirklich eben nicht reizend" (S. 220).

„Pre acea vréme în ţinutul Veronei, într-un sat Bretagnana era un ţăran, anume Bertoldo, născut cu o statură a trupului foarte urîtă, că era cu capul mare, lungăreţ ca un ou, cu părul roşu şi rătunzat, urduros la ochi, şi genele pre margini roşii. Nas avea mare, roşatic ca sfecla, nările largi. Gura să vedea largă, mai pînă la urechi ; în fălci, dinainte, i să vedea doi dinţi strîmbi, pe dinafară ca nişte colţi. Barba era deasă şi lungă în cotor. Asémenea schimosite şi urîte era şi celelalte părţi ale trupului lui, că picioarele era cam strîmbe şi mînile scurte şi cam flocoase" (S. 5). Auch hier ersteht das Bild der komisch-grotesken, mit einer Karnevalsmaske vergleichbaren Figur. Während sich das Epitheton „rot" wiederholt — ohne aber die feuerroten Augen des Dämons zu bezeichnen —, fehlt wiederum die barocke Häufung der Tiervergleiche, es fehlen die mythologischen Reminiszenzen an die Gestalt des Satyrs, and die bocksähnlichen Gestalten der Feld- und Waldgeister, und es fehlen die hüpfenden Fleischzapfen am Hals, die den formlosen, ständig in Bewegung befindlichen kollektiven grotesken Körper kennzeichnen, in welchem Ursprung und Funktion des Grotesken als einer Komik zu erkennen ist, die der Freisetzung unterdrückter Kreatürlichkeit entspringt. Das Grotesk-Komische der neuen Darstellung geht aus den Disproportionen des individuell-menschlichen Körpers und seiner Auswüchse hervor. Mit der stofflichen Reduzierung vermindern sich auch die Bedeutungsgehalte der Beschreibung, gleich wie deren Wirkungsstrukturen nicht mehr so vielfältige Vorstellungsbilder vermitteln.

Dieses Erscheinungsbild des Bertoldo ist der rumänischen Karnevalsmaske des „ghiduş" (eines Schalks und schelmenhaften Alten) vergleichbar. Ihre morphologische Struktur imitiert die der Maske des älteren, bäuerlichen „păcălici" (eines närrischen Possenreissers), welche eine volkstümliche, heroisch-komische, in mythischen Vorstellungen wurzelnde Figur darstellt [6].

[6] Vgl. R. Vulcănescu, *Măştile populare*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1970, S. 177.

Unterschiedlich wirksam wird die Beschreibung der äußeren Erscheinungsmerkmale der Bertoldo-Gestalt in einer weiteren rumänischen Version, die als Bearbeitung im Sinne einer Adaptierung durch Nationalisierung und Lokalisierung der Geschichte verstanden werden kann. Sie erscheint 1875 unter dem Titel „Vicleniele Meşterului Perdaf" und wird in Galaţi vom Verleger und Buchhändler G. D. Nebuneli besorgt und herausgegeben [7]. Der Langobardenkönig Alboin wird hier durch den Sas-Vodă, Fürst der Moldau, ersetzt, und Bertoldo umbenannt auf Meşterul Perdaf. Eine Fußnote zum einleitenden Kapitel macht auf die Fortsetzungsgeschichte von Guguţel (für Bertoldo) in einem weiteren Buch aufmerksam.

In der Bearbeitung von 1875 kommt der Meşterul Perdaf nicht aus Neugier an den herrschaftlichen Hof, sondern er wird vom Fürsten an den Hof berufen, da dieser von der weithin bekannten Klugheit und dem Scharfsinn des Bauern gehört hat und sich vergewissern will, ob das der Wahrheit entspricht. Im übrigen entfaltet sich die Geschichte gleich wie im Original, dem ebenso Motivik, Darstellungsformen und Aufbau der Erzählung entsprechen, deren Autor entweder die rumänische handschriftliche Fassung oder vielmehr eine griechische Ausgabe des 19. Jhs. als Vorlage benützt haben könnte. In dieser rumänischen Version gibt nämlich der Meşterul Perdaf auf die Frage: „Was macht dein Vater?" die Antwort: „Mein Vater macht aus einer Frau zwei Frauen." anstatt: „Mein Vater macht aus einem Schaden zwei" (S. 29) [8]. Die Antwort ergibt keinen Sinn, denn die darauffolgende Erklärung der rätselhaften Antwort entspricht genau der des Bertoldo von Croce.

Von Rezeption und Zirkulation der genannten Fassung ist nichts bekannt, wie sich ja auch vom Rezeptionsprozeß der beiden anderen Fassungen nichts konkretes sagen läßt. Aus der Tatsache, daß die eine in Handschriftenform umlief, während die andere sogleich in Druck erschien, läßt sich nicht folgern, daß die letztere den literarischen Erwartungen und dem Verständnis des Lesers mehr entsprach. Freilich mag das scherzhaft Schwankhafte, das treuherzig Belehrende der sich an ein vornehmlich inhaltlich-stofflich interessiertes Publikum wendenden Druckfassung den damaligen Bedürfnissen nach literarischer Unterhaltung und Ergötzung eher entgegengekommen sein als die überlegt gegliederte, auf kleinem Raum eine Vielfalt von Stoffen, Formen, Techniken und Bedeutungen

---

[7] *Vicleniile Meşterului Perdaf*, Galaţi, Librăria G.D. Nebuneli & Fii O.J.; Vgl. Cartojan, II, p. 464.

[8] John M. Kemble bemerkt in *The Dialogue of Salomon and Saturnus*, London, 1948, S. 103, daß sich in den neugriechischen Bertoldo—Texten in der Episode der rätselhaften Antworten Bertoldos auf die Frage nach Vater, Muter, Bruder, Schwester ein Übersetzungsfehler befindet. Anstatt „danno" scheint „donna" auf. Offensichtlich hat man die Bezeichnung „danno" für „donna" gehalten und dementsprechend übersetzt. Italienisch lautet die Antwort: „Mio padre d'un danno fa due" (S. 34).

Den rumänischen Handschriften im Unterschied zur Ausgabe folgt eine griechische Fassung übersetzt aus der italienischen Sprache. Einige dieser Handschriften enthalten Übersetzungsfehler. Zum Beispiel die rumänische Handschrift B.A.R. 1067 von 1779 übersetzt richtig: „Tatăl mieu dintr-o pagubă face doi"; die rumänische Handschrift B.A.R. 1417 von 1775 jedoch weist den Fehler auf: „Tatăl mieu dintr-o femeie face două".
Daraus läßt sich schließen, daß nicht in allen griechischen Fassungen die genannte Bezeichnung falsch gelesen worden ist.

eingliedernde Struktur der handschriftlichen Fassung, welche besonders an das ästhetische Verständnis etwas höhere Ansprüche stellte und, wie schon dargelegt, Umwendung auf einen Horizont neuer ästhetischer Erfahrung erforderte. In den Dreißiger Jahren des 19. Jhs. erlebt die Druckfassung noch zwei Auflagen, und die Handschriften zirkulieren ebenso im 19. Jh., was die Leseranmerkungen dieser Epoche beweisen. Allerdings sind aus dieser Zeit von anderen bekannten Volksbüchern, wie „Esopia", „Istoria lui Anadan", „Alexandria", „Halima" schon recht zahlreiche Drucke zu verzeichnen. Gaster gibt in seiner „Chrestomaţie română" (Bd. II)[9]. Fragmente sowohl aus der Handschrift von 1779 als auch aus der Druckfassung heraus, und zwar aus der ersteren „Chipul lui Bertoldo", „Viclesugul lui Bertoldo" (enthält das bedingte Komen, indemman Bertoldo sieht und nicht sieht, sowie die rätselhaften Antworten) und „Învăţăturile lui Bertoldo" und aus der letzteren „Chipul lui Bertoldo", „Întîlnirea lui Bertoldo cu craiul" sowie„Întrebările lui Bertoldo cu Fagotti". Als im zweiten Jahrzehnt des 20. Jhs. M. Sadoveanu Ausgaben etlicher Volksbücher besorgt, gelingt es dem Bertoldo nicht, die Aufmerksamkeit des großen volkstümlichen Schriftstellers auf sich zu lenken.Und die erste größere, von I. C. Chiţimia und D. Simonescu besorgte Volksbuch-Anthologie des Jahres 1964 sowie die weiteren Volksbuchausgaben enthalten die Geschichte des Bertoldo in der Druckfassung von 1799, also in Form der Nacherzählung. Daß aber die handschriftliche, originalgetreue Fassung in Rumänien gleichsam zum Volksbuch geworden ist, läßt sich nicht bezweifeln, wenn auch der Bertoldo — sei es in dieser oder in jener Version — die Popularität der „Esopia" und der „Alexandria" nicht erreicht hat. Es schiene deshalb und im besonderen auch vom heutigen Staandpunkt der fortgeschrittenen und sehr verdienstvollen rumänischen Volksbuchforschung her gesehen wünschenswert, die immer noch handschriftlich gebliebene, aber literarisch wertvollere und dem Unterhaltungsmoment als einem konstitutiven Strukturmerkmal gleichermaßen Rechnung tragende Fassung in Form einer kritischen Ausgabe in Druck zu bringen. Darüber hinaus möge der Geschichte des so berühmten Bertoldo auch als Jugendbuch Geltung und Wirksamkeit beschieden sein.

[9] M. Gaster, *Chrestomaţie română*, Leipzig—Bucureşti, 1891, II, S. 118—120, 169—171.

VARIANTE ALE PARABOLEI INOROGULUI

CĂTĂLINA VELCULESCU

În lumea Indiei și a Asiei Mici a circulat parabola despre omul care, urmărit de fiare sălbatice, cade într-o rîpă sau într-o apă (fîntînă, lac, rîu) și încearcă să scape agățîndu-se de crengile (uneori rădăcinile) arborelui crescut pe mal.

Încorporată în romanul *Varlaam și Ioasaf* sau independent de el, această parabolă a pătruns în Europa evului mediu, continuîndu-și apoi existența pînă aproape de zilele noastre. În unele reprezentări plastice europene, prigonitul nu se mai prinde însă disperat de ramuri pentru a nu se prăbuși ci, dintru început, *se urcă* în copac (uneori este zugrăvit chiar în încercarea de a se cățăra, alteori ajuns între crengi și frunze) [1]. Dorința de a-și găsi adăpost prin ascensiune poate fi pusă în legătură cu următoarele cuvinte atribuite lui Ioan Colovos (din Egipt, secolele IV—V): „Asemenea sînt unui om carele șade supt un copaciŭ mare și véde hiară multe și tîrîtoare viind spre dînsul. Și cînd nu va putea să stea împrotiva lor aleargă sus în copaciŭ și scapă. Așa și eu, șez în chiliea mea și văz cugetele céle vicléne deasupra. Și cînd nu voiŭ putea asupra lor, fugŭ... prin rugăciune și scap de vrăjmașul" [2].

Studiind parabola „omului în prăpastie", J. W. Einhorn semnalează o miniatură de pe un manuscris rusesc din secolul XVIII, care corespunde întocmai textului din Colovos citat mai sus [3]. Desenele unui alt codice rusesc (copie din secolul XVII a romanului *Varlaam și Ioasaf*) indică felul cum se stabilise cîndva legătura între cele două pilde. Acest din urmă manuscris cuprinde imaginea inorogului gata de luptă, pe un fundal muntos, clar despărțită deși alăturată de cea a omului refugiat în

---

[1] J. W. Einhorn, *Spiritalis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München, 1976, p. 219—230 (Pentru întregirea referințelor la domeniul românesc, vezi „Revue des etudes sud-est européennes", 1980, nr. 4).

[2] Otto Bardenhewer, *Geschichte der altkirchlichen Literatur*, Freiburg im Br., 1924, vol. IV, p. 94; *Pateric*, București, 1828. În *Prefață* se spune că ediția reproduce vechi traduceri românești, păstrate în manuscrise, completate cu altele noi. Încă nu a apărut un studiu sistematic despre sursele și circulația bogatului material narativ din *Patericele* traduse în românește. Pentru circulația lor în literatura bulgară, vezi Svtelina Nikolova, *Pateričnite razkazi v bălgarskata srednevekovna literatura*, Sofia, 1980.

[3] J. W. Einhorn, *Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes: die Parabel vom Mann im Abgrund*, „Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster", vol. VI, 1972, p. 388.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 219—222, București, 1981.

copac și urmărit de fiare (după înfățișare, mai degrabă lupi, nu aspide, cum ar sugera-o numărul lor) [4].

Zugrăvindu-l pe adevăratul monah, Dionisie din Furna face apel la o parabolă de tipul celei amintite de Colovos, unde însă a înlocuit copacul cu un alt simbol [5].

S-ar putea ca traduceri ale cuvintelor lui Colovos sau ale altora asemănătoare să fi circulat și în vestul Europei, unde întîlnim reprezentată în mod frecvent scena cu omul adăpostindu-se în copac, pentru a scăpa de primejdii variat figurate. În marca de la începutul secolului XVI a unei tipografii din Roma, arborele-refugiu este înconjurat de ape, nu de fiare sălbatice. Deasupra stă scris : „Quies fructus laboris" [6]. Acest „labor" s-ar traduce în românește mai curînd prin „lucrare", decît prin „muncă".

Lumea bizantină mai cunoștea un alt simbol al încercării de a dobîndi, printr-o ascensiune dificilă, un adăpost : „scara" (κλίμαξ). Din versurile poetului bizantin Manuil Philis (sfîrșitul secolului XIII – începutul lui XIV) înțelegem că se produsese cu vremea o contaminare între această semnificație dată „scării" (răspîndită mai ales prin scrierea din secolul VII a lui Ioan Sinaitul, zis apoi chiar Ioan Climax) și parabola omului urmărit de inorog, în varianta din romanul *Varlaam și Ioasaf* [7].

J. W. Einhorn indică o variantă a parabolei inorogului, din *Gesta Romanorum*, în care omului aparent fără nici o speranță de scăpare i se oferă totuși șansa de a ieși din impas escaladînd o *scară* : „Quodam autem amico eius porrigente sibi scalam, ut egrederetur melle delectatus distulit, et cadente arbore cecidit in os draconis, qui descendens in puteum ibi eum devoravit ; ... scala est penitentia, cui cum homo differt acquiescere, subito vita deficiente in os diaboli cadit, qui eum in infernum devorat et rapit" [8]. Această completare (întîlnită într-una din formele latine ale vestitei culegeri, dar și „in der deutschsprachig-niederländischen Redaktion I und in der ersten englischen Fassung") se datorează fie contactului direct cu scrierea lui Ioan Climax (Scărarul), fie cunoașterii vreunui text grec de tipul celui întîlnit la Manuil Philis, unde contaminarea se și realizase.

---

[4] Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937, p. 27–28, 65.

[5] J. W. Einhorn, *op. cit.*, p. 388 ; Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, traducere de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati, cuvînt înainte de Vasile Drăguț, studiu introductiv de Victor Ieronim Stoichiță, București, 1979, Pentru vechimea, răspîndirea și semnificația simbolurilor arbore-scară-coloană vezi Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, 1949, p. 253.

[6] J. W. Einhorn, *op. cit.*, p. 390 ; Waldemar Deonna, *La „boule aux rats" et le monde trompeur*, „Revue archéologique", 1958, vol. I, p. 51–75. Prezența șoarecilor la rădăcina copacului reflectă un alt motiv narativ.

[7] J. W. Einhorn, *op. cit.*, p. 388–390 ; Manuel Philes, *Carmina*, ediție Emmanuel C. B. Miller, Paris, 1855, vol. I, p. 128–129, Carmina CCLII ; K. Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur*, München, 1897, p. 774–777.

[8] J. W. Einhorn, *op. cit.*, p. 397 ; *Gesta Romanorum*, ediție Hermann Oesterley, Berlin, 1872, p. 556.

Deși *Scara* a fost tradusă în limba latină (la sfîrșitul secolului XIII, la începutul secolului XV etc.), în occidentul Europei nu i s-a dat atenția ce i-a fost acordată în răsărit [9].

Cunoscută românilor la început în variante sud-slave *(Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* fac numeroase trimiteri la scrierea lui Ioan Sinaitul), a fost apoi tradusă după acestea sau după izvoare grecești. Prima dintre retroversiuni o datorăm învățatului mitropolit al Moldovei Varlaam, alcătuitorul *Cazaniei (Carte românească de învățătură...)*, tipărită la Iași în 1643 și citită apoi în mai toate ținuturile locuite de români [10].

Pictura murală românească a dat motivului *scării* o importanță și o frumusețe aparte. Amintim doar fresca exterioară de la Sucevița (sfîrșitul secolului XVI) sau reprezentarea din pronaosul mînăstirii Hurez (începutul secolului XVIII) unde este zugrăvită și *Scara* lui Iacob. La mînăstirea Dionysiou de la Muntele Athos, mînăstire sprijinită în mod deosebit de domnitorii români, se găsește de asemeni o pictură inspirată de cartea lui Ioan Sinaitul [11].

Nu ne-a ajuns încă sub ochi nici o variantă românească scrisă sau zugrăvită a parabolei inorogului căreia să i se fi adăugat un sfîrșit asemănător cu cel amintit în secolul XIII de Manuil Philis și prezent în fragmentul citat din *Gesta Romanorum*. S-ar putea totuși ca ea să existe pe undeva, alături de asocierile cu scenele „Iona în burta chitului" sau „Zosima și Maria Egipteanca" din pictura Țării Românești [12].

O altă legătură (indirectă) cu *Gesta Romanorum* ne sugerează pictura din secolul XIV a mînăstirii sîrbești din Prizren (Jugoslavia) [13]. Prigonitul (stînd în copac, cu fața către privitor) este pîndit din dreapta de inorog, iar din stînga de un personaj cu sabia ridicată, gata să-l lovească.

Deasupra au zugrăvit Oranta (conexare de motive ce amintește finalul adăugat al „scării") [14] iar alături scena „Daniel în groapa cu lei" (aparținînd aceleiași teme generale : omul urmărit de fiare caută un adăpost). Prezența personajului cu sabia se explică printr-o variantă mai deosebită a pildei celor patru racle (mai precis a părții ei inițiale, despre „trîmbițele împărătești"), inserată în *Gesta Romanorum* sub titlul *De ti-*

---

[9] Bardenhewer, *Geschichte...*, vol. V, 1932, p. 81 ; Dmitri S. Lihaciov, *Prerenașterea rusă. Cultura Rusiei în vremea lui Rubliov și a lui Epifanie Preaînțeleptul (sfîrșitul sec. al XIV-lea — începutul sec. al XV-lea)*, traducerea de C. Golopenția, prefață și bibliografie de Dan Zamfirescu, studiu despre autor de V. P. Adrianova-Peretz, București, 1975, p. 76—137 ; Dumitru Stăniloae, *Introducere* la Ioan Scărarul, *Scara*, București, 1980.

[10] Prezentare succintă și bibliografie în *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900* (Rodica Șuiu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab;* Algeria Simota, *Varlaam mitropolitul)*, București, 1979.

[11] Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974 ; idem, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din Țara Românească, Vol. I, Țara Românească*, Craiova, 1970 ; Virgil Cândea, Constantin Simionescu, *Die Beziehung der Rumänen zum Berge Athos*, București, 1979.

[12] C. L. Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, București, 1976 ; Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980.

[13] J. W. Einhorn, *op. cit.*, p. 391—392.

[14] I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, București, 1973, p. 230, 236—237.

more extremi judicii [15]. Spre a-și face înțeleasă sobrietatea, un împărat îl pune pe unul dintre supușii săi să asculte trîmbițașii („bucinatori") ce-i vestesc condamnarea, și-l așează pe un postament nesigur, deasupra unei gropi înfricoșătoare, înconjurat de săbii gata să-l lovească. Dintre acestea : „gladius a parte sinistra /sunt/ vermes, que carnem meam post mortem corrodent", semnificație ce explică întocmai scena din Prizren. Poate că o pildă asemănătoare a circulat și în sud-estul Europei.

Continuarea cercetării presupune colaborarea celor ce au la îndemînă material documentar despre detalii chiar și aparent neînsemnate din culturi atît de diferite, ca cele amintite mai sus.

[15] *Gesta Romanorum*, ed. cit., p. 190 ; 23 nov. în *Prolog*, vol. I, Neamț, 1854.

FROM BODHISATTVA TO IOASAPH
A HISTORIC AND COMPARATIVE STUDY

AMITA BHOSE

INTRODUCTION

The life of Gautama Buddha was the object of many literary works in India and abroad. Buddhist authors attached so many myths to it and ascribed so many miracles to the Buddha that for a long time European scholars were under the impression that the Buddha was a legendary figure. It has, however, been established that Gautama, son of king Śuddhodana of the Śākya clan of Nepal, was born in c. 566 B.C., that he came to be the Buddha (the Enlightened One) after long meditations on human suffering and that he spent most of his life in India, where he died in c. 486 B.C.

Aśoka (c. 273—c. 232 B.C.), the greatest and noblest king of India, belonged to the Buddhist order; he sent groups of Buddhist missionaries in different parts of Western Asia, Egypt and Eastern Europe. The spread of Buddhism outside India continued till the eighth century A.D. under the patronage of the Pāla kings of Bengal. At that time Buddhism was the prevailing religion in almost all Asiatic countries, and its influence was felt in the Middle East.

In course of time, Buddhist literature absorbed myths and lores of other countries, and other peoples borrowed Buddhist legends and modified them to suit their ends. Thus, after a long journey in time and space, the image of the Indian prophet appeared in Europe in the garb of a Christian saint, Ioasaph. In this article we shall give an account, after D.M. Lang, of the steps of transformation of the Buddha legend into the Ioasaph story, and shall attempt a comparative study of the two.

PASSAGE TO EUROPE

In the first two centuries of our era, Buddhism entered in Bactria and Alexandria through Central Asia and China. In the third century, Bactria came under the influence of the Manichaean faith, founded by prophet Mani. This relatively new religion absorbed certain trends of earlier ones like Buddhism and Christianity. Since ascetism was Mani's favourite idea, this aspect of Buddhism, or of Indian doctrines in general, appealed to him and his followers.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 223—231, Bucureşti, 1981.

The nucleus of the Ioasaph legend, borrowed from life story of the Buddha, seems to appear for the first time in a Turkish Manichaean work, where prince Bodisav becomes disillusioned with worldly life after he sees an old man. Bodisav is a mutilation of Bodhisattva — a name given to the earlier incarnations of the Buddha in Indian Buddhist literature.

Later on, a number of Manichaean texts were translated into Arabic during the reign of Caliph Mahdi (775—785) of Baghdad, father of Harun-al-rashid. Three of them were about al-Budd or Budasaff. One of these, *Kitab Bilawhar wa-Yudasaf*, was translated into Classical Persian in the tenth century and into Hebrew in the thirteenth century.

Arabic texts were of great help to researchers for tracing the transformation of Indian names into their Greek correspondents. Thus, Bodhisattva becomes Ioasaph in Greek through the Arabic intermediates Budasaf and Yudasaf. The Buddha's father, Śuddhodana, appears in Arabic as Janaisar, perhaps owing to a confusion with the Indian word Jaina, followers of Mahāvīra, the Jina or Conqueror of evil, a contemporary of the Buddha. Passing through a Georgian intermediate, it has become Abenner in Greek. Ioasaph's teacher appears as Bilawhar in Arabic and then as Barlaam in Greek. This character is a foreign imposition; otherwise we could have supposed that this is a transformation of Balarāma, Krsna's brother in the *Mahābhārata*, and a common name in India. The name of the historic Kapilāvastu, city of the Buddha's father, has been changed into Shawilabat or Sulabat in Arabic, wherefrom it becomes Sholait or Bolait in Georgian. The Greek version gives no name of the place at all.

Apart from these, the Islamic texts preserve some Buddhist legends and parables, which were abandoned by Christian redactors.

The christianization of Ioasaph first occurred in Georgian in the ninth century, when the Georgians served as a link between the Christian and Islamic communities of the Arab world. The Georgian version bears the title *Balavariani*.

Its conversion into the Greek romance *Barlaam and Ioasaph* was done in the tenth century by the Georgian scholar Euthymius (born c. 955), an abbot of a Georgian monastery on Mount Athos. He completed the Georgian version of the *New Testament* and translated a number of works of Greek priests, including those of St. John of Damascus, whose writings are profusely quoted in the Barlaam story.

The paternity of the Greek *Barlaam and Ioasaph* had long been attributed to St. John Damascene. It was believed that a group of Indian hermits recited the Buddha's life story, presumably in Sanskrit, to St. John in the Monastery of Saint Sabas in Palestine. The great Damascene followed it with the help of an interpreter and adapted it in Greek. A Latin translator of the Greek version did, however, mention St. John as the carrier of the story from Ethiopia to Jerusalem, and not as its author. It has been pointed out by Lang that the Greek Barlaam romance appeared only three centuries after the death of the great Damascene.

The discovery of the Georgian version in Jerusalem and its publication by I. V. Abuladze at Tbilisi in 1957 proved beyond doubt that here is the point of transformation from the Islamic to the Christian version.

DIFFUSION IN EUROPE

Barlaam and Ioasaph was one of the most popular hagiographic works in the Middle Ages. The Greek version was first translated into Latin under the title *The Story of Barlaam and Ioasaphat, brought to Jerusalem from inmost Ethiopia by John, a venerable monk of the monastery of St. Sabas, and translated into Greek by the holy man Eufinius.* The translation was made in Constantinople in 1048.

In Western Europe the story was diffused through different Latin versions. It was included in *Speculum Historiale* by Vincent de Beauvais (c. 1190—1264) and in *Legenda Aurea* by Jacobus de Voragine (1230—1298). An English translation was published in Westminster in 1483. Metrical translations into French and German were made respectively by Guy de Cambrai and Rudolf von Ems. It was translated into Norse in the mid thirteenth century.

In the middle of the eleventh century, the Greek story was translated into Old Slavonic and Armenian. Russian and Serbian renderings followed the Slavonic version.

In Romania, the Barlaam story entered through the medium of the Slavs. A Bulgarian translation of the Greek version, made in the second half of the fourteenth century, was found in the Neamț Monastery. This is attested to be the oldest copy available in Romania. In 1648, Udriște Năsturel, a nobleman from Fierești, translated the novel from a Slav version under the title *Lives of the Saints Varlaam and Ioasaf.* Năsturel's manuscript could not be traced, but a number of copies made after it were highly circulated at that time among the Romanian clergy. One of them was possessed by Mihai Eminescu. The oldest copy is dated 1671. Three other versions of the novel are available in Romanian. Two of them are translations from Italian; one by Vlad Boțulescu (1743) and the other by Samuil Micu Clain. The third appears in abridged form in *The Lives of Saints* against the date of November 19 (see *Popular Books in Romanian Literature. Epoch of South Slav Influence* by N. Cartojan).

CONFERRING OF SAINTHOOD

The Roman Catholic Church recognized both Barlaam and Ioasaph as Christian saints, and fixed their festival day on November 27. At the time there was a church at Palermo dedicated to Ioasaph. It is interesting to note that King Sebastian of Portugal was presented with "a bone and part of the spine of St. Ioasaphat" in 1571.

The Greek Church celebrates the day of Barlaam on August 26. Both Barlaam and Ioasaph are commemorated in Eastern Europe on November 19. Some countries celebrate Ioasaph's father as well on the same day, because, according to the legend, he was converted to Christianity by his son.

It may be mentioned in this connection that the birthday of the Buddha is a national holiday in India. Buddhists in India and Bangladesh celebrate his birthday in the night of the full moon of the month of Baisakh, the first month of the Indian year, which generally begins on April 14.

ECHOES IN EUROPEAN LITERATURE

The popularity of the Barlaam romance is all the more proved by the impact it left in European literature, both religious and secular. Several miracle plays of the fifteenth century drew on this source. Lope de Vega and Calderon wrote dramas on themes borrowed from it. Professor Lang's statement that the episode of the four caskets in *The Merchant of Venice* is taken from *Barlaam and Ioasaph* is quite plausible, because it was translated into English before Shakespeare's time. In his *Confessions*, Tolstoy admits that the Barlaam romance encouraged him to renounce the life of worldly pleasures.

In Romania, *Varlaam and Ioasaf* is one of the most popular hagiographic novels. The names Varlaam and Ioasaf were quite common among Romanian monks of the past centuries. Frescoes depicting episodes from the novel adorn walls of the Neamț Monastery. *The Teachings of Neagoe Basarab to his son Theodosie* reproduces six fragments from the novel. The last part of the novel, Ioasaph's recluse to the desert, was versified and put to music by Romanian priests. Anton Pann's *Song of the Star*, sung as a Christmas carol till today, is inspired from this episode. A number of Romanian folk tales and proverbs bear the echo of *Varlaam and Ioasaph*. The influence of the parable of the four caskets is seen in the folk tale *The goodly girl of the old man*. This story has a correspondent in Bengali folk literature, inspired from some unidentified Buddhist source (see our translation *Tale of the two sisters* in *Story of Prince Sobur*, Bucharest, 1975).

IDENTIFICATION OF SOURCE

The origin of the Ioasaph story was a mystery for a long time. Mutilation of the place names made it impossible to identify them. Though it is mentioned in the text that the events described in it take place in India, the Latin translator's statement that it was brought from Ethiopia created a confusion that could not be cleared. It was thought that Ioasaph's birth place was somewhere in Sudan or Mesopotamia.

It is only after the Portuguese missionaries came to India that the similarity between the Buddha legend and the Ioasaph story could be felt. At the beginning of the seventeenth century, a Portuguese writer, Diogo de Couto, wrote on the parallelism of the two legends. After about two hundred and fifty years, de Laboulaye took up the problem and discussed it in an article published in *Journal des Débats* in 1859. Later researches of Max Müller, Kuhn and other orientalists led to the identification of Ioasaph with the Buddha.

COMPARISON OF TEXTS

After we have deseribed the steps of transformation of the Buddha legend into the Barlaam romance, it would be worthwhile to consider the modifications effected.

It should be mentioned first of all that no authentic biography of the Buddha is available. Researchers of our time have extracted the historical elements about him from the Buddha myth. The best known life stories of the Buddha in India are *Lalitavistara (Description of the Beautiful One)* and Aśvaghosa's *Buddhacaritam (Life and activities of Buddha)*, both belonging perhaps to the first century A. D. For this study, we shall refer to the latter, edited by G. R. Nandargikar (Poona, 1911) and to the English version of the bilingual — Greek-English — edition of *Barlaam and Ioasaph* (London, 1967), with an introduction by G. M. Lang. The English translation is due to G. R. Woodward and H. Mattingly.

The Barlaam story begins in "the country of Indians, (...) vast and populous, lying far beyond Egypt" (p. 7), and it is stated that "one of the company of Christ's Twelve Apostles, most holy Thomas, was sent out to the land of the Indians, preaching the Gospel of Salvation" (p. 9).

It is a popular belief that Jesus Christ spent a few years in India, but no historical evidence could be ascribed to it. In reality, India came in contact with the Christian faith as late as the sixteenth or the seventeenth century.

The story goes on saying that this "glorious band of Christians and the companies of monks" came to the kingdom of Abenner, a brave but spiritually bankrupt ruler, and that they went on proclaiming "the transitory and fading nature" of worldly life. Their preaching enraged the Indian king (since this is the basic Indian attitude towards life, it is not understandable why it does so), who ordered the persecution and torture of Christian monks. Some of them attained martyrdom and others hid themselves in deserts or mountains. (The idea of martyrdom is alien to Indian thought.)

In the second chapter we come across "a certain man of the royal household, chief satrap in rank", who runs into the desert and purifies his soul with fasts and vigils (p. 15). Retiring from family life to a calmly place (like a forest or a mountain cave) for philosophical meditation was a common feature of ancient Indian life; it constituted one of the four stages or *āśrama* of man's life in Vedic society. Thus, this episode gives a glimpse of Indian life. The motive of the desert has evidently cropped up in some Islamic version. The city of the Buddha's father is situated on the eastern side of the Himalaya Mountains, far from the deserts of northwest India .

The king sends emissaries after him and finally the holy man is brought before the king. The holy man scolds the king for his immoral conduct, and asks him, metaphorically, to banish Anger and Desire from his court, and to institute Wisdom and Rigteousness in their place. The advice of the holy man contains a germ of Buddhist ethics, according to which, anger and desire are the chief enemies of man, while wisdom *(prajñā)* and righteousness *(dharma)* are his best friends. He tells the king of the illusory nature of worldly pleasures and the reality of the eternal; these concepts are in conformity with the Buddhist Philosophy.

The second chapter ends with the birth of a son to the king. The child is named Ioasaph, literally "The Lord Gathers" (p. 31), an approximate correspondent of Sarvārthasiddhi (accomplishment of all objects), the name given to the Buddha after his birth. The similarity between the semantic values of the two names is of course a coincidence. The Ioasaph

story omits the miracles associated with the birth of the child described in the Buddha legend.

In the third chapter, fifty- five "chosen men, schooled in the star-lore of the Chaldaeans" come to Abenner to predict the life of the new-born child. One of them tells him : "the advancement of the child (...) will not be in thy kingdom, but in another, a better and a greater one beyond compare. Methinketh also that he will embrace the Christian religion". (p. 33).

The episode fairly corresponds with the *Buddhacaritam:* it is revealed to the sage Asita that a child bestowed with divine qualities is born to Śuddhodana, and he comes to see it. The sage tells the king that his son will forsake the kingdom, will be indifferent to the objects of sense and that he will attain the truth by serious endeavours. "He will burst open, for the purpose of escape of people, that door whose bolt is desire and whose panels are illusion and ignorance, — with that excellent blow of true righteousness which is so hard to find" (II. 79 ; editor's translation). It may be noticed that the holy man's discourse before the birth of Ioasaph expresses similar ideas as revealed in this passage. The predilection of the child's conversion to the Christian religion is an addition.

Ioasaph's father isolates him in a beautiful palace, and takes care "to reveal to him none of the annoys of life, neither death, nor old age, nor disease, nor poverty, nor anything else grievous that might break his happiness" (p. 35). This represents the Buddha story faithfully, save for Gautama's marriage and the birth of his son, which are omitted.

Chapter V describes the young Ioasaph's agony of being isolated from the world. At his request, Abenner allows him to go out of the palace whenever he pleases, but he instructs the prince's companions not to let him see anything unhappy. One day, through the negligence of the attendants, Ioasaph sees a lame man and a blind man. Thus, he comes to know of the existence of human suffering. On another occasion, he sees an old man, and knows that this is the final stage of all lives, to which death puts the end. Returning to the palace, he ponders over the problems of life and death, and wonders if there is any way of deliverance. Though he hides his newly acquired knowledge from his father, he puts the question to one of his tutors.

This part of the story is a slight modification of the Buddha legend. Young Gautama expresses his desire to go out of the palace. To distract him, his father arranges a soirée of dance and music in a nearby park, and the prince's procession starts towards the place. Despite the care taken to keep the streets free from unhappy sights, an old man appears before him. On asking the charioteer, the prince comes to know that this is the final part of all human lives. Shocked with the knowledge, he does no longer feel any attraction for entertainment, and comes home with a heavy heart. Worried with his disposition, his father asks him to make a second trip to the park. This time Gautama sees a sick man and comes to know of the existence of disease. He comes back to the palace as before. Being sent by the father for the third time, he sees a dead body being taken to the crematorium. Knowledge of the existence of death overwhelms him completely. This time the charioteer disobeys his orders

and, according to the king's instruction, takes him to the park. In spite of his friend's repeated requests to enjoy himself, Gautama remains indifferent to all forms of distraction arranged for him. He is preoccupied with problems of disease, old age and death, and worldly pleasures fail to attract him. It may be noted that Gautama sees a dead body, whereas Ioasaph does not.

In chapter VI, Barlaam, a Christian monk of unknown origin, dwelling in Senaar, comes to know by meditation of Ioasaph's distress. He realizes that the time is ripe for his conversion, and comes to the Indian empire by a ship. Disguised as a merchant, he contacts the said tutor and visits Ioasaph under the pretext of showing him a valuable piece of gem.

At this point the Ioasaph story starts deviating from the Buddha one. It omits the fourth vision of Buddha : one day Gautama goes by himself to an open field, where he meets a heavenly being in a beggar's guise. The mendicant tells him that he is seeking the happy abode free from destruction and that to this end he has left family life. His words give Gautama a suggestion on the course of life he should choose. He makes up his mind and comes back to the city.

In chapters VI to XVIII, Barlaam narrates Ioasaph the Biblical legend of creation and the life and teachings of Jesus Christ. In chapter XIX, he baptizes Ioasaph in Christian faith, but not with a Christian name. His Christian name was given by his pagan father. In chapter XX, Barlaam leaves India. In the following chapters, Abenner comes to know of Barlaam's visits to Ioasaph and contrives plans to break his illusions about Christianity. In chapter XXIV, he charges his son for having abandoned the faith in which he was born and having betrayed his father's hope of making him a worthy successor to the throne. Ioasaph boldly meets his father's charges and holds the cause of Christianity. The angry father ignores all his arguments and threatens him with torture and even with the cruellest death if he continues to disobey. In chapter XXV, the king changes his strategy ; he tries to win his son's confidence by coaxing. But Ioasaph remains firm in his resolve. He prefers separation from his father to separation from Christ. In chapter XXVI, the king organises a false debate, in which one Nachor, who looked like Barlaam, is instructed to play a mentor's role and to criticize the christian faith. Nachor, however, pleads for Christianity and brings arguments for its superiority over all other religions. Some Vedic deities, like the sky, the earth and the fire, are also recalled in this connection.

After he is let down by his own agent, Abenner arranges, in chapter XXIX, an array of beautiful maidens to divert Ioasaph.

Ioasaph does not respond to the temptation and refuses the request of a young lady to marry him. This may be a Manichaean influence. For, Elects of that faith were celibates. In chapter XXXIII, the king gives Ioasaph a part of his kingdom and celebrates his coronation. But to the utter disappointment of the father, who hoped that royal glory will distract him from the path he chose, Ioasaph devotes his life to the service of Christianity.

In *Buddhacaritam*, Gautama goes straight from the field to his father's court and announces his decision to embrace an ascetic life. King Śuddhodana is aggrieved at his son's decision, especially because of the

latter's tender age, liable to fickleness. The king says that it is time for him, an old man, to retire to hermitage, and that it is befitting for the son to release him of the cares and responsibilities of administration. As Gautama has already been convinced of the futility of riches and impermanence of youth, he prefers his association with righteousness *(dharma)* to the association with his father or his kingdom. As Indian tradition demands that a youngman should have the permission of his parents to become an ascet, the king exerts his right of a father and does not allow his son to renounce family life. As a last attempt, he brings pretty girls to entertain the prince with music. Gautama is not allured with their charm. In the same night he leaves the royal palace, no one being aware of his departure. After years of meditation under a tree on the bank of Niranjanā river in eastern India, he attains the truth about life and death. Now he becomes the Buddha. He initiates a young man, Ananda, and founds the Buddhist order.

The rest of the Ioasaph story narrates the spread of Christianity in his kingdom, his journey abroad in search of his mentor, their meeting in a distant land, and it ends with Ioasaph's death in chapter XL. This part is quite independent of the Buddha story. However, one episode, that of Ioasaph's trial under Devil's temptations and threatenings resembles the attempts of the evil spirit Māra to corrupt the Buddha.

It is clear that the Ioasaph story roughly corresponds with the first part of the Buddha's life. The reason of the deviation in the latter part lies in the essential difference between the missions of the two characters. While the Buddha was the founder of a new religion and a new philosophy, Ioasaph is the propagator of an already established faith.

Buddhacaritam portrays Gautama as a bold and vigorous young man, whereas Ioasaph in *Barlaam and Ioasaph* is rather timid and helpless, though firm in his conviction. Gautama leaves his home and kingdom for the sake of the suffering mankind; Ioasaph accepts a part of the kingdom of his father. Ioasaph spreads Christianity as a ruler; the Buddha proclaims his order as a homeless monk.

Ioasaph is, however, over-tyrannised by his father, who is shown to be an excessively cruel, crooked and headstrong person. On the other hand, the Buddha's father is a virtuous, dignified and right-minded king. It is his paternal affection, and not any kingly pride, that stands in the way of Gautama's renunciation to family life.

So far as literary merits are concerned, *Buddhacaritam* is a more pleasant reading. It gives a vivid picture of Indian life; it is written in verse and is full of artistic beauty. *Barlaam and Ioasaph* paints everything in Abenner's country in dark colour. Being designed as a propaganda literature, it is encumbered with lengthy discourses on religion. This serves the purpose for which it is written, but at the same time affects its literary value. It should be admitted that the discourses have been formulated in the most lucid style and appealing way.

Barlaam's discussions with Ioasaph are to some extent in conformity with the *Pañcatantra* pattern. One tale is inserted into another and arguments are illustrated with parables. One of the parables of Christ, that of

the sower (p. 69), is, according to S. Radhakrishnan, borrowed from the Buddha's teachings. Since the Buddhist story is older, there are reasons to believe that the loan was not the other way round.

COMPARISON OF IDEAS

Inspired from the life of the Buddha and adapted to the Christian faith, *Barlaam and Ioasaph* does not reflect, naturally, the specific aspects of the Buddhist philosophy, not even the fundamental theories of the Four Noble Truths or the Eight Noble Ways. It has done away with the Buddhist agnosticism, and contrary to the Buddhist doctrine, stressed the role of priests or mentors in leading mankind from darkness to light. The human and ethical aspects common to both doctrines (for instance, futility of idol-worship, condemnation of animal sacrifice and belief in the transitoriness of worldly objects) are emphasised.

In this respect, it does not offer any particular service to Buddhism; but at the same time it does not offend Hinduism, the chief rival of Buddhism in the beginning and the religion practised by the majority of Indians at present. The redactors of the final text do not seem to have any precise idea of the religion practised in "Abenner's country", nor of its geographical position. All that can be gathered about Abenner's creed is that "he was of the Greek way, and sore distraught by the superstitious errors of his idol-worship" (p. 11) and that the air of his country was "reeking with the smell of bloody sacrifices" (p. 15). Even in Nachor's discourse, Hinduism or Vedic deities are not mentioned by their names. So, if the Barlaam romance does not gratify the Buddhists in particular, nor does it offend the Hindus, at least it does not intend to do so.

To the Indians, the merit of the Barlaam romance is that it offers a service to the Buddha. The personality of the Buddha stands far above his doctrine. In the course of 2 500 years, Buddhist philosophy underwent many changes, and Buddhist religion split into numerous sects, but these differences could not overshadow the radiant image of the Buddha, the Man. His concern for the deliverance from human suffering and his self-sacrifice for the salvation of mankind stands as a glorious example in all countries and all ages. The exemplary life of the Buddha inspired numerous Indians, for example Swami Vivekananda, to dedicate their lives to the service of society. It is this personality of the Buddha that attracted, impressed and inspired foreign authors to adapt his life story to the moral benefit of their societies. Through their media, the Buddha has inculcated the spirit of self- sacrifice among noble and pure souls in other countries irrespective of their credo. If both Greek and Roman churches have conferred sainthood on Ioasaph, it is because he is considered an ideal man by all quarters of the Christian world.

All this goes to show that the eternal and universal message of the Buddha is his life. To our minds, far from making a sacrilege, *Barlaam and Ioasaph* brings a tribute to Gautama, the Buddha.

the sower (p. 69), is, according to S. Radhakrishnan, borrowed from the Buddha's teachings. Since the Buddhist story is older, there are reasons to believe that the loan was not the other way round.

COMPARISON OF IDEAS

Inspired from the life of the Buddha and adapted to the Christian faith, Barlaam and Ioasaph does not reflect, naturally, the specific aspects of the Buddhist philosophy, not even the fundamental theories of the Four Noble Truths or the Eight Noble Ways. It has done away with the Buddhist agnosticism, and contrary to the Buddhist doctrine, stressed the role of deeds or mentors in leading mankind from darkness to light. The human and ethical aspects common to both doctrines (for instance, futility of idol-worship, condemnation of animal sacrifice and belief in the transitoriness of worldly objects) are emphasized.

In this respect, it does not offer any particular service to Buddhism; but at the same time it does not offend Buddhism, the chief rival of Buddhism in the beginning and the religion practised by the majority of Indians at present. The redactors of the final text do not seem to have any precise idea of the religion practised in "Abenner's country", nor of its geographical position. All that can be gathered about Abenner's creed is that "he was of the Greek way, and sore distraught by the superstitions errors of his idol-worship" (p. 14), and that the air of his country was "reeking with the smell of bloody sacrifices" (p. 15). Even in Xandon's discourse, Hinduism or Vedic deities are not mentioned by their names. So, if the Barlaam romance does not glorify the Buddhists in particular, nor does it offend the Hindus, at least it does not intend to do so.

To the Indians, the merit of the Barlaam romance is that it offers a service to the Buddha. The personality of the Buddha stands far above his doctrine. In the course of 2 500 years, Buddhist philosophy underwent many changes, and Buddhist religion split into numerous sects, but these differences could not overshadow the radiant image of the Buddha, the Man. His concern for the deliverance from human suffering and his self-sacrifice for the salvation of mankind stands as a glorious example in all countries and all ages. The exemplary life of the Buddha inspired numerous Indians, for example Swami Vivekananda, to dedicate their lives to the service of society. It is this personality of the Buddha that attracted, impressed and inspired foreign authors to adapt his life story to the moral benefit of their societies. Through their media, the Buddha has inculcated the spirit of self-sacrifice among noble and pure souls in other countries irrespective of their creeds. If both Greek and Roman churches have conferred sainthood on Ioasaph, it is because he is considered an ideal man by all quarters of the Christian world.

All this goes to show that the eternal and universal message of the Buddha is his life. To our minds, far from making a sacrilege, Barlaam and Ioasaph brings a tribute to Gautama, the Buddha.

TEXTE ANTICE ȘI LECTURI MEDIEVALE. MARGINALII
LA ISTORIA SURPĂRII TROADEI

DAN HORIA MAZILU

Ce semnificație vor fi avut pentru grămăticul Ioan, fiu al „popii Mirii ot Bărbătești", care, în anul 1766, prescria *Istoria pentru surparia Troadei*, și, apoi, pentru cititorii izvodului său aceste violente cuvinte adresate, într-o izbucnire nelipsită de vehemență, lui „Omir, făcătoriul de vierșuri" : „Ci tu Omire, făcătoriule de vierșuri, carele în cărțile tale cu atîtia laude ai scris pre Ahilevs, ce socotială iscusită te îndeamnă ca să împletești laudă unui tiran, atîta de rău și făr'de omenie și să încoronezi cu flori de laude acel chip de fiară sălbatică, iar nu omenesc. Pentru care lucru iaste foarte cu rușine unui bărbat înțelept să fie așa făr'de socoteală. Ai zis, Omire, că Ahilevs cu vitejiia sa pre doi Ectori au ucis adecă pre însuș Ector și pre prea puternicul Troil, fratele lui, pre carele tu pentru vitejiia puterii lui îl numești a fi al doilea Ector [...]" [1].

Diatriba este prilejuită de descrierea, în textul respectiv, a „morții lui Hector", viteazul apărător al Ilionului, surprins de Ahile (care, ni se dă a înțelege, aștepta demult, perfid, o astfel de împrejurare) în imposibilitate de a se apăra eficient : „Iară Ahilevs văzînd pre Ector că ucide atîța împărați să spărie, și căuta vreme să lovească pre Ector. Iară Ector întru acea vréme prinse pre un împărat grecesc de cei mari, și punîndu-ș tot gîndul său să-l scoață din tabără, aruncă pavăza după spate și rămase cu pieptul gol. Iară Ahilevs văzînd pre Ector cu pieptul gol, îl lovi cu sulița în piept, și-l trînti mort de pre cal" [2].

Homer va fi acuzat, deci, de „parti-pris". O „iscusită socoteală" i-ar fi dirijat opiniile și întreaga lui relatare nu poate fi decît o uriașă mistificare. *Cazul Ahile* i se pare autorului apostrofei edificator și pericolele scurse nu-l împiedică să adreseze înaintașului într-ale povestirii războiului troian o corecție deloc blîndă. „Ia aminte, o ticăloasă Omire,

---

[1] Vezi ms. BAR 2183, f. 78 v, citat de N. Cartojan, *Legendele Troadei în literatura veche românească*, în *Analele Academiei Române* Mem. secț. lit., seria III, tom. III, mem. 3, București, 1925, p. 66. Pentru manuscrisele ce conțin, în variate versiuni, *Istoriia Troadei* vezi Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, partea a II-a, sub îngrijirea științifică a lui I. C. Chițimia, București, 1978, p.374—394 (include edițiile și o prețioasă bibliografie a problemei).

[2] Vezi ms. BAR 3381, f. 65 r-v (această copie se plasează în aceeași descendență cu nr. 2183).

că niciodată Ahilevs n-au ucis pre vreun bărbat viteaz cu dreptate, făr'de numai cu vicleşug şi înşelăciune" [3].

Cărturarii noştri tălmăcesc, firește. La ei nu poate fi vorba de aderarea la o virulentă reacție antihomerică (pentru bunul motiv că incriminatele falsificări homerice nu le stătuseră la îndemînă — sau, în tot cazul, la îndemîna unui cerc mai larg — spre consultare şi confruntare), ci pur şi simplu, de translarea unei opinii. Cel care a redactat rîndurile împotriva poetului elin pare a fi italianul Guido delle Colonna, jude la Messina în a doua jumătate a secolului al XIII-lea, a cărui scriere — *Historia destructionis Trojae* — este originalul, identificat de N. Cartojan, al versiunii românești (tradusă nu direct din latină, ci de pe o prelucrare grecească) [4]. N. Cartojan, autor al unui studiu încă important privind circulația legendei în literatura română veche, a reprodus şi pasajul cu pricina: „Sed, a Homere, qui in libris tuis Achillem tot laudibus tot preconiis extulisti, que probabilis ratio te induxit ut Achillem tanti probitatum meritis ac titulis exaltasses, ex eo precipue quos dixeris Achillem ipsum suis viribus duos Hectores peremisse ipsum [Hectorem] videlicit et Trojlum, fortissimum fratrem eius [...] Attende, miser Homere, quod nunquam Achilles virum strenuum nisi proditorie interfecit [...]" [5].

Guido delle Colonne traduce şi el, prelucrează şi prescurtează un original francez în versuri. Timpul trece, însă, şi moravurile se schimbă, căci normandul Benoit de Saint-Maure, autorul din secolul al XII-lea al celebrului *Le Roman de Troie* [6] (sursa lui Guido) nutrea pentru Homer o considerație deosebită. S-ar putea însă ca la scriitorul italian să fie vorba de o antipatie de „substrat", chestiune asupra căreia vom reveni ceva mai jos. Truverul francez, urmînd o modă deja instalată ce trimitea insistent la izvoare antice, face din textul său (o uriașă compunere însumînd peste 30.000 de stihuri) un veritabil roman cavaleresc. Nu prea îndeminatic în deslușirea izvoarelor latinești pe care lucra, Benoit de Saint-Maure comite erori de interpretare (filologii le-au clasat cu satisfacție), corupe o serie de nume proprii (şi ele înregistrate) şi comite şi alte inadvertențe de mai mică gravitate. Compune însă o *operă literară personală*, alcătuită în duhul epocii, şi toate acele „anacronisme" de care vorbesc cercetătorii (descrieri de edificii — Troia, refăcută de Priam, are înfățișarea unei cetăți din vestul Europei —, practici — luptătorii, în armuri, sînt dați jos din carele homerice şi așezați pe cai —, ranguri şi titluri proprii veacului de mijloc [7]) nu sînt decît elemente ce facilitau cititorilor contemporani decodarea. Narațiunea se întrerupe pentru a face loc poveștilor de dragoste; descrierile au fast (de la Benoit provine, probabil, înfățișarea impresionantă prin decorația exorbitantă a palatului lui Priam din rezidita Troie: „Iară păreții acelor palaturi pe dinlăuntru era cu mare meșteșug împodobiți cu aur şi cu argint şi cu musie scumpă. Aşijderea uşile şi ferestrile acei Polate era minunate foarte. Podul Polatei era zu-

---

[3] Ms. BAR 2183, f. 80 v.

[4] Limbă în care a scris textul său Guido delle Colonne la solicitarea episcopului Matteo da Porta, conte de Salerno. *Historia* lui Guido a fost tipărită în secolul al XV-lea.

[5] După N. Cartojan, *op. cit.*, p. 66.

[6] Prelucrat în proză, tot în Franța, în veacul următor. Vezi E. Faral, *Le roman de Troie en prose*, în *Les classiques français du Moyen-Âge*, Paris, 1922.

[7] Pentru detalii vezi N. Cartojan, *op. cit.*, p. 61 şi urm.

grăvit foarte minunat după cursul stélelor cereşti. Aşa era acea Polată cît nu să afla la nici un împărat în toată lumea" — chiar în redarea, nu foarte inspirată lexical a autorului traducerii româneşti [8]). Cititorii timpului trebuiau să găsească în carte lucrurile şi înlănţuirile pe care le aşteptau.

Structura scrierii lui Benoit de Saint-Maure (chiar şi o bună parte din „inadvertenţe") se regăseşte — spune N. Cartojan — în textul românesc (ms. 2183). Acelaşi text românesc preia, în chip firesc, şi reducţiile operate de Guido delle Colonne (de obicei prin reunirea războaielor în succesiune) şi noua „generaţie" de corupţiuni aparţinînd scriitorului italian. Scriind la îndemnul unei feţe bisericeşti, Guido este supus preceptelor din sfera lui „docere". El intervine şi dă suprafaţă secvenţelor pilduitoare, moralizează, formulează încheieri cu aer de consiliere decisivă. Unele din reflecţiile sale cu iz moralizator ajung şi în textul românesc. N. Cartojan a localizat un astfel de pasaj : „Şi cine din oameni va lua credinţă mueräi care cu un ochiu plînge, iar cu altul rîde şi cu adevărat nebun iaste acela carele leapădă linguşiturile muerii, că cine din oameni poate scrie sau poate spune amăgiturile muereşti" [9].

„Încheieri" de acest soi putea ocaziona legenda troiană şi în varianta ei homerică, dar vechii elini solicitaseră mitului alte tîlcuri. Clericii medievali, sprijinitori asidui, se pare, ai mai noii tradiţii non-homerice, erau extrem de interesaţi în prelevarea prelungirilor nefaste ale „abaterii de la normă" (norma bisericii, desigur). Buni creştini, copiştii noştri din secolul al XVIII-lea au sesizat şi ei aceste „resurse", iar concluziile lor nu sînt mai puţin aspre. La sfîrşitul unui manuscris copiat la 1748 de Matei Voileanu Grămăticul citim următoarele : „Vedeţi ce au făcut spurcata Elena cu Parij, aceastea agonisesc dragostile, ales ale muerii cu bărbat, şi cu împărat ca aceaia, iată ce cinste au adus Parij lui Priiam împărat, că s-au osîndit Parij pentru cinstea ce au avut în casa lui Manileu, căci el au făcut strîmbătate şi după fapta sa i s-au plătit, perind întunearece de viteji pentru o curvă. Deci toţi craii carii au îndemnat să strice Troada, toţi au murit rău şi cu osîndă, pentru stricăciunea vestitei cetăţia a Troadei" [10]. O sancţiune drastică, un şir de pedepse energice pentru un şir de culpe declanşate de cauza încriminată, ameninţătoare chiar dacă

---

[8] Vezi ms. BAR 3381, ff. 13v—14r.

[9] După N. Cartojan, *op. cit.*, p. 71.

[10] Tot în spiritul formulării din *cronografe*, dar mult mai amplă este şi „încheierea" privind şirul de întîmplări declanşate de „spurcata Elena" şi „necuratul Pariz" : „Vedeţi fraţilor ce au făcut spurcata Elena şi cu necuratul Pariz, aceasta agonisesc dragostile muereşti şi încă mai ales muiarea cu bărbat şi cu copii precum au fost aceaia, iată ce bine şi ce cinste au adus Pariz lui Priiam împărat tătîne-său şi maică-sa Eccubei şi tuturor fraţilor şi [nu] numai lor, ci s-au pricinuit din fapta lor moarte şi pierdere la o lume de oameni despre amîndoo părţile, că nu ajunsă cîtă moarte să făcu în zeace ani cît să bătură oştile, ci deaca întrară grecii cu vicleşug în cetate noaptea, nu tăiară numai oamenii cei ce s-ar fi împotrivit lor cînd ar fii avut vréme, ci găsind oamenii dormind începură a-i tăia şi a-i znopi de la mare pînă la mic, bărbaţi, mueri, copii, féte, prunci de ţiţă, tot au pus supt sabie, şi să făcu un chiot şi trăznet şi vaete cît să cutremura pămîntul şi să auziia vaietilile pînă la cer şi cura sîngele pe uliţă pînă la genunche şi nu lăsară grecii nici un suflet viu din oamenii din Troada şi deaterä foc cetăţii de au ars pînă în pămîntu cît nu s-a ales nimic de o cetate minunată ca aceaia. Pentru aceia au pedepsit Dumnezeu şi pre împăraţii greceşti, căci carii n-au perit la Troada, plecînd la împărăţiile lor, unii s-au săvîrşit în călătorie, alţii i-au omorît muerile lor, alţii într-alte chipuri, iar niciunul nu s-au săvîrşit bine, ci au murit tot rău, că s-au osîndit pentru Troada" (ms. BAR 2183, f. 127 v).

formularea pare a transfera evenimentele, prin aerul ei colocvial, într-un spațiu familiar.

Există, însă, între versiunea italianului Delle Colonne și textul românesc și deosebiri, născute mai cu seamă din comprimări. Aceste diferențe l-au îndemnat pe N. Cartojan să propună pentru redacția românească un intermediar grecesc, deocamdată neidentificat. Atmosfera de protejare a cauzei „troadenilor", de justificare a acțiunilor lor (de dinaintea și din timpul marelui război) și, ca o firească urmare, de glorificare a personajelor care au participat la luptă sub acest semn al „dreptății", prezentă în textul românesc și în sursele lui franco-italiano (latino)-[grecești], este rezultatul eforturilor celor doi presupuși autori ai versiunilor „istoriei troiene", foarte populare în Europa veacului de mijloc: Dares Phrygius și Dictys Cretensis. Disputa, între savanți, în legătură cu aceste „scrieri", plasate într-un spațiu al unei literaturi eline tîrzii a fost îndelungată și concluziile nu arată prea convingător, deși, în 1907, în Egipt, ieșea la iveală un papirus ce conținea un fragment de text grecesc ce putea fi încadrat în secolul al II-lea. Datele chestiunii par a fi cele ale unei izbutite mistificări literare, întreprindere ce-și va crea specialiști de marcă în secolele următoare: texte găsite în împrejurări senzaționale, în morminte, traduse în latină, însoțite de „prefețe" menite să le autentifice și, evident, emanînd de la autori ce ar fi fost la fața locului, văzînd și trăind, deci, cele ce le povestesc și aspirînd ca atare la întreaga confiență a cititorului. Deci: Frigianul Dares (Daret) era troian, preot al lui Hefaistos, iar Dictys din Creta îl întovărășise în luptă pe regele Idomeneu. Scrierea primului (în latinește: *De excidio Troiae*) are o *prefață* de Cornelius Nepos (o scrisoare a acestuia către Sallustius Crispus)[11], iar deîndreptățirea lui Dictys s-a îngrijat Lucius Septimus, care a și tălmăcit-o din grecește: *Ephemeridos belli troiani*[12]. În textul românesc (și, desigur, în sursele sale)N. Cartojan a identificat folosirea lui Dares pînă la capitolul *Pentru răsipirea Troadei* (în ms. 2183, f. 97 v.), restul întîmplărilor — în speță întoarcerea combatanților greci acasă — fiind narate după Dictys.

Aceste apocrife (foarte vechi, dar totuși apocrife), pe care, personal, înclinăm să le atribuim lumii latine, au mizat pe un argument excelent — pretinsa contemporaneitate a pretinșilor lor autori cu evenimentele narate — pentru a opera o modificare esențială: „dezeificarea" eposului homeric. Întruchipările supraumane care forfoteau printre luptători, capricioșii zei ce făceau ca balanța confruntării să aibă mișcări neștiute muritorilor au fost alungați din povestire. Manevra este importantă, căci epopeea ajunge a fi în exclusivitate a oamenilor, a eroilor, iar eroii veritabili nu putea fi decît troienii. Importanța mărturiei nemijlocite este fundamentală, iar valoarea ei se vrea irefutabilă. Dares Phrygius, care, după cum spune Cornelius Nepos, „per id tempus vixit et militavit, quo Graeci Troianos oppugnarent", apare citat drept martor(? !) în „propria"-i scriere, opinia sa fiind piatră de temelie și în textul românesc: „Scrie Darie că Ector într-acea zi aproape 100 de ostași au tăiat

[11] Vezi Dares Phrygius, *De excidio Troaie*, ediție de F. Meister, Leipzig, 1873.

[12] Vezi Dictys Cretensis, *Ephemeridos belli troiani libri* a Lucio Septimo ex graeco in latinum sermonem translata, ediție de W. Eisenhut, Leipzig, 1958.

cu mîna sa" (ms. 3381, f. 47 v.): „Aicea Frighii Darie scrie chipurile şi năravurile împăraţilor greceşti"... „Iar acelaşi Darie scrie chipurile..." (titluri de capitole din acelaşi manuscris) [13].

Acesta a fost mobilul autorului (sau al seriei de autori post- şi antehomerici din lumea elino-latină a începutului primului mileniu), dar „lectura" sa nu a fost peste tot foarte subtilă. Unele artificii ale discursului — cum ar fi „povestirea în povestire" — i-au mascat cîteva spaţii unde ar fi trebuit să intervină. La „Sfatul care făcu [Priam] să trimită pre Pariz în Greţiia", Paris îşi istoriseşte celebrul vis: „[...] şi adormind foarte greu văzuiu un vis prea minunat, că mi să arătă Dumnezeul Mercurie aducînd trei Dmnezoaie cu sine, pre Afrodita, pre Palada şi pre Iunona, şi-m dete un măr minunat, zicîndu-mi: « Parize, Parize ! Iată îţi adusei trei Dmnezeiţe avînd iale pîră ca aceasta, că ospătîndu-se iale la o nuntă, aruncă oarecine un măr minunat, pre carele era scris: „aceia ce dintr-însele va fi mai frumoasă să să dea". Spune-m dară cară dîntr-însele iaste mai frumoasă. Însă să judeci drept, şi fieştecare îţi făgăduieşte pentru plata judecăţii prin mine plată nemincinoasă. Că de vei face pre Iunona stăpînă mărului, ia te va face împărat mai mare preste toţi împăraţii pămînteşti. Iară de vei face pre Palada, preînţelepciune vei lua de la dînsa. Iară de vei face pre Afrodita, îţi va aduce o cocoană prea frumoasă din Greţiia şi de mare neam ». Atuncea am zis lui Mercurie: « La aceasta eu nu pociu să-i fac judecată adevărată, de nu se vor despuia cîte tréle înaintea mea ». Deci dezbrăcîndu-şi hainele sale, să hotărî judecata, cum ca Afrodita iaste mai frumoasă decît ceale doao, şi pentru aceia o făcuiu stăpînă mărului. Pentru care lucru ia foarte se bucură, şi a doa oară întări făgăduinţa lui Mercurio" [14].

Chiar dacă Hermes este numit „pre latineşte", iar cele trei zeiţe chemate amestecat, şi cu ajutorul „seriei greceşti", dar şi cu al „celei latineşti", scena îşi păstrează autenticitatea şi are, în relatarea românească, o savoare aparte. Paris s-a dovedit în primul rînd un om de gust (n-am zice exclusiv supus plăcerilor), asumîndu-şi fireşte anumite riscuri (poziţia Herei), renunţînd la avantaje considerabile („plata" Athenei) şi dînd verdictul într-o competiţie în care arbitrul făcea public un adevăr incontestabil. În absolut, gestul său este un act de dreptate (ce exclude calcule pedestre) şi nu opţiunea unui uşuratec. Elena, cea care leagă nodul conflictului, va fi, deci, darul Venerei, căci în „ostrovul Sitarilor", unde „era o capişte a Dmnezoaei Afroditei", soţia lui Menelau vine cu de la sine voie, dirijată de un flux ce este dincolo de om: „Pentru care auzind şi împărăteasa Elena, pofti să vază frumuseţea lui. Deci, făcîndu-se şi ia că vrea să meargă să să închine Afroditei cu daruri, îndată porunci slugilor şi boerilor să să gătească de cale, şi şezînd în corabie de grab ajunseră la Sitaria, şi o primiră tot norodul cu mare cinste ca pre o stăpînă a acelui ostrov. Pre carea văzînd-o Pariz foarte se miră de frumuséţea ei [...]" [15]. Asemenea secvenţe sînt însă extrem de puţine. Cei ce doreau

---

[13] Pentru copistul ms. nr. 2183 Dares întruchipează doi autori: „pentru care lucruri minunate au scris Frighiie şi Darie" (f. 12 r); „Aci Frighii şi Darie scrie chipurile şi năravurile împăraţilor greceşti" (f. 27 v).

[14] Vezi ms. 3381, f. 20 v.

[15] Vezi ms. 3381, f. 25 r.

„epurarea" se puteau declara mulțumiți. Satisfăcuți au fost, se pare, și factorii de decizie ai medievalității creștine, care au preluat tradiția non-homerică și au răspîndit-o subliniind, cum ziceam mai sus, moraliceștile învățăminte. Au mai intervenit, firește, și ei pe ici — pe colo. Iată cum arată consultarea oracolului de la Delphi (gest întreprins de greci înainte de plecare), „comentată", în duh creștin, ca practică generală: „În ostrovul Delphon era o capiște făcută de elenii cei vechi, în care era un idol al lui Apolon dumnezeu căruia îi aduceau nebunii eleni jertfe și tămîie, numindu-l spre pieirea sa Dumnezeu, în care întrînd, dracul da răspuns celor ce întreabă".

Ce spun post-homericii în „apărarea și ilustrarea" faptei troienilor? Cercetătorii au delimitat aceste luări de poziție. N. Cartojan le enumeră și el, de aceea nu vom insista. Vom cita doar cîteva ilustrări dintr-o copie (cea aflată în ms. BAR 3381) necunoscută ilustrului cercetător al literaturii române vechi și care a fost izvodită probabil de Nicolae Grid [16], persoană informată, pentru că titlul textului trimite, corect și complet, la izvoarele tradiției respective: *Istoria Troadei scrisă de Dict Grecul și Darie Frighii, carii, cînd să bătea Troada, era în tabără* [17].

Primul război troian: Laomedont, împăratul Troadei, cere argonauților, care poposiseră în „limanul cetății" fără îngăduință, să părăsească țărmul: „Iară împăratul Laomedond deaca auzi o véste ca aceasta, să turbură foarte și să umplu de mînie, socotind aceasta lui și întru ocară de atîta îndrăzneală a grecilor. Către aceasta încă gîndi să nu să facă de dînșii cetății vreo pagubă cu vicleșug; și îndată trimise soli la greci poruncindu-i să zică lor: ca fără zăbavă să să ducă din pămîntul lui; iară de nu vor asculta, zice, cu îngrozire de război și cu ucidere de moarte să-i îngrozești pre ei" [18].

Răspunsul lui Iason pare dictat de un bun simț funciar. Moderație și reținute trimiteri spre regulile ospitalității. „Completarea" lui Heracle — textul este plin de *discursuri* — sună belicos, violent și arogant: „Priiatine! Spune împăratului tău că noi mîne negreșit ne ducem din pămîntul lui, ci peste trei ani nu va tréce zioa de astăzi, și el ne va vedea pre noi de va trăi, și cu voe, sau fără de voe vom arunca anghirele și vom sta cu corabiile într-acest liman. Și pentru că acum ne silește să ne ducem din pămîntul lui, atuncea nu-i va fi prea cu voie, și într-acea vréme cîmpii aceștia să vor așterne cu Troadeni morți, că prințipii și voevozii și ostașii voștri de cumplită sabie vor cădea. Iară pre celalalt norod îl vom duce în robie de vor robi în Greția pînă la moartea lor. Și însuși împăratul vostru carele au început acest lucru, într-acel război cu ticăloșie va peri[...]" [19].

Al doilea război troian: Pentru Priam, cel care reclădise Troia după planurile unui burg vest-european și o împodobise splendid nu pare a fi obiectiv mai nobil în etapa următoare decît recuperarea Esionei (Exionei) cea răpită de greci. Antenor, solul însărcinat cu această misiune, colindă, riscant, pe la curțile „împăraților grecești", unde repetă, nelipsit de curaj,

---

[16] La Brașov, în 1812. Copistul glosează permanent și dă numelor latino-romanice din text corespondentele grecești: Polux (Polix) — Polidevkie; Eccuba — Ecavi etc.

[17] Vezi Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *op. cit.*, p. 393.

[18] Ms. 3381, f. 1 v.

[19] Ms. 3381, f. 3 r.

cuvîntarea pe care Priam o ţinuse în faţa propriului său popor. Acţiunea sa vizează evident numai tatonarea şi prevenirea, căci, întîmpinat peste tot cu „priiatine" (doar Nestor va renunţa la amicalul clişeu şi îi va zice direct „slugă vicleană"), este taxat drept impertinent, imbecil şi nebun şi gonit după ce i se comunică mărinimos că-şi păstrează viaţa doar fiindcă este protejat de „slujba soliei".

Răpirea Elenei va fi, din această perspectivă — după cum spunea N. Cartojan — nu un act condamnabil, ci o trebuincioasă răzbunare („răsplată" în limbajul lui Hector) pentru refuzul grecilor. Celebra răpire nici nu va mai avea ca punct de plecare palatul lui Menelau — ignobilă călcare a legilor ospeţiei şi gest trădător în absenţa soţului plecat la „Crit" —, ci se va petrece în Cythera (Sitaria, Ostrovul Sitarilor), unde frumoasa împărătească venise atrasă de vestea frumuseţii troianului de viţă regească. Jaful, robii şi procurarea de reprezentante ale sexului frumos pentru un oraş aflat în criză de aşa ceva par a fi fost mobilurile adevărate ale expediţiei troiene (şi cei din Laţium au avut la un moment dat nevoie de ceva mai multe sabine), aşa că Paris porunceşte, fără şovăire, tocmai devalizarea templului zeiţei proteguitoare. Cît despre Elena... : „Şi făcîndu-se noapte troadenii să înarmară, şi scoţîndu-şi caii din corăbii încetişor, încălecară pre cai şi năpădiră capiştea aceia vrăjmăşaşte, şi tăia pre greci cumplit. Iară pre jupînése şi pre cocoane frumoase le duse în corabiia sa. Iară Pariz luă pre împărăteasa Elena şi pre oamenii săi, şi sili Pariz pre Elena mai mult cu voia ei, decît fără de voie" [20].

Acest „Pariz" care, schimbînd scopul expediţiei, îşi asumă o gravă responsabilitate (unii dintre tovarăşii de drum ezită, simţind însemnătatea gestului, dar cedează pînă la urmă convinşi de „cuvîntarea de induplecare" rostită de fiul lui Priam), ajunge în versiunea „Dares-Dictys-Benoit-Guido" un personaj important, lesne încadrabil în seria eroilor. Aspectului fizic extrem de agreabil („însă Pariz era om prea frumos de chip, cît întrecea pre mulţi oameni") i se adaugă calităţi morale şi virtuţi ostăşeşti. Nu va mai fi obiectul disprețului lui Hector — ca în *Iliada* — ci un combatant activ, prezent în lupte chiar cînd viteazul său frate trăia, împărţind gloria militară cu „Deifeb, Enea, Polidam, Eleon" şi ceilalţi, justificînd oricum prezentarea ce i se făcuse spre începutul cărţii : „Al doilea fecior să numea Pariz, acesta era foarte învăţat la arme şi de arc era viteaz bun". Cu arcul îl va omorî pe Ahile, într-un gest pe care autorii îl socotesc demn, deşi împrejurările în care el se produce erau viclene : „[...] Iară Pariz eşind de faţă de unde era ascuns, slobozi asupra lui Ahilevs trei săgeţi vitejaşte, şi-l lovi pre el în pîntece. Iară Ahilevs trage sabia sa, şi cu pavăza acoperi mîna sa, că nu era împlătoşat, şi căzînd asupra lor şapte ostaşi ucise. După aceasta Ahilevs cu Artelog în Biserica lui Apolon muriră cu vicleşug ucigîndu-se de Pariz" [21]. Oricum Paris va fi citat al doilea, după Hector — eroul absolut şi viteazul etern („era fără măsură viteaz mare, ale căruia fapte întru lungă pomenire rămîn şi nu fără dreptate să pomenesc în veci") —, în lista cu „numele împăraţilor şi Domnilor carii de care au fost ucişi" : „[Pariz] au ucis pre împăratul Fratriilor. Pre împăratul Artilog. Pre împăratul Aiax. Pre

[20] Ms. 3381, f. 25 v.
[21] Ms. 3381, f. 86 v.

Ahilevs şi pre Palamid, voevozii greceşti, iară Aiax cel mai sus zis ucise şi pre Pariz, pentru că amîndoi lovindu-se deodată se omorî amîndoi" [22]. Şi astfel Paris retrăieşte ca erou într-o Troie ce va sfîrşi datorită trădării lui Antenor şi Eneas. Restituirea este pur literară (ca mijloace şi realizare), dar se face într-o alcătuire şi un context ce se vor istorice (de istorie). Istorie exemplară la început, moralizatoare apoi, după ce va suferi necesarele prefaceri. Această „tradiţie troiană", în versiunea lui Guido delle Colonne s-a bucurat de o bună primire în răsăritul şi sud-estul Europei. Se traduce în greceşte, în proză (versiune presupusă) şi în versuri [23]. Din greceşte — ipoteza lui N. Cartojan ni se pare corectă — scrierea a pătruns în literatura noastră. Braşoveanul Nicolae Grid, care face copia din 1812, a avut la dispoziţie şi alte izvoare (sau surse documentare), pentru că este exact informat asupra *începuturilor* acestei versiuni. Opera lui Guido s-a tradus şi în rusește, pe la sfîrşitul secolului al XV-lea şi începutul celui de-al XVI-lea [24] sau, după alţi cercetători [25], chiar mai devreme (după un manuscript, probabil), căci lasă urme vizibile într-o scriere alcătuită pe la jumătatea veacului al XV-lea : *Povestea despre Ţarigrad* a lui Nestor Iscander.

Istorie sau literatură ? O întrebare ce nu va înceta a fi pusă şi nu doar în legătură cu o „carte populară" de felul *Istoriei surpării Troadei*. Istorie, firește (probabil că nici Homer n-a intenţionat altceva), dar într-o înfăţişare (mobiluri, modalităţi, chiar şi structuri) ce ţine de literatură (dealtfel „povestirea" sau „re-povestirea" mitului troian nu poate produce decît literatură). Nu vom insista, însă, asupra acestui aspect. Într-o monografie recentă consacrată existenţei şi circulaţiei acestei legende în literatura română veche cercetătorul german Klaus-Henning Schroeder (*Die Geschichte vom trojanischen Literatur*, München, 1976) apreciază că astfel de texte nu pot fi încadrate în literatura de colportaj, ci între scrierile cu caracter istoric. *Istoria Troiei*, adaugă în chip util Alexandru Duţu recenzînd sus-citata cercetare, propune o „istorie" aşa cum o înţelegeau vechii noştri cărturari, izvorîtă dintr-o cunoaştere imediată [26], iar categorisirile trebuie să ţină cont de straturile ce ordonau, destul de riguros, categoriile de lectori. Nu sînt, deci, excluse şi alte opinii în legătură cu această chestiune. Apariţia lor va fi binevenită [27].

---

[22] Ms. 3381, f. 132 r.

[23] Tălmăcirea neogreacă în versuri libere a fost semnalată într-un codice de la Biblioteca Naţională din Paris de către Charles Gidel, *Études sur la littérature grecque moderne*, Paris, 1866, p. 197 şi urm. (după N. Cartojan, *op. cit.*).

[24] Vezi N. V. Geppener, *K istorii perevoda povesti o Troe Gvido de Kolumna*, în *Sbornik statej k 40 — letiju dejatelnosti A. S. Orlova*, Leningrad, 1934, p. 354.

[25] Vezi A. S. Orlov, *Povesť kn. Katireva Rostovskogo i Trojanskaja istorija Gvido de Kolumna*, în *Sbornik statej v cesť M. K. Ljubovskogo*, Petrograd, 1917, p. 74; Idem, *Perevodnije povesti feodal'noj Rusi i Moskovskogo gosudarstva XII—XVII vekov*, Leningrad, 1934, p. 45. Despre toate versiunile *Istoriei Troiei* în vechea literatură rusă vezi *Trojanskie skazanija*, texte şi studii, sub îngrijirea lui M. M. Botvinnik şi O. V. Tvorogov, Leningrad, 1972.

[26] Vezi Alexandru Duţu, *„Cărţi populare" şi niveluri culturale*, în „România literară", anul IX, nr. 25, joi 17 iunie 1976, p. 19.

[27] Interesul pentru textul de sorginte „occidentală", de pildă, nu pare a fi în scădere. Vezi Radu Constantinescu, *„Historia destructionis Trojae" a lui Guido delle Colonne într-o veche traducere românească*, în „Revista de istorie şi teorie literară" tom.XXVII, 1978, nr. 1.

Literatura română nu a aşteptat, însă, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi versiunea occidentală a „tradiţiei Dares-Dictys" pentru a contacta legenda fabuloasă a războiului troian [28]. Cărturarii noştri aveau ştiri complete în legătură cu Omir, iar D. Cantemir era informat şi despre opiniile celor doi „martori", căci vorbeşte undeva de sprijinul acordat cuceritorilor Troiei de către Antenor şi Eneas. În cronica polonezului Martyn Bielski, nume familiar cronicarilor moldoveni, se află o povestire independentă despre *Miraculosul berbec cu lîna de aur*, ce va fi tradusă în ruseşte prin 1617 şi va trece apoi în mai multe redacţii ale letopiseţelor locale [29].

Adunarea, într-o privire sistematică, a tuturor „versiunilor" legendei despre războiul troian care au ajuns într-un fel sau altul la cunoştinţa oamenilor de carte români, nu este de loc uşoară. Sinteza lui N. Cartojan, excelentă dacă o raportăm la nivelul informaţiei timpului, şi monografia lui K. H. Schroeder reprezintă astfel de încercări. Cercetarea românească, beneficiară a investigaţiilor din ultimul timp şi a ordonărilor produse în inventarul vechilor noastre scrieri, aşteaptă încă să fie scrisă.

Nu înregistrarea exactă a tuturor „informaţiilor reflectate", de mai mică [30], sau mai mare întindere [31] ni se pare a fi importantă (cu toate că şi rezultatele unei asemenea însumări pot intra într-o utilă definiţie). Socotim a fi deosebit de semnificativ spectrul semantic al tuturor versiunilor contactate în diverse etape şi în felurite învelişuri lingvistice. Or, aici, lucrurile se complică puţin.

Să dăm un singur exemplu. Prima *Istorie a Troadei* tradusă în limba română pare a fi cea aflată în *Cronograful* lui Mihail Moxa de la 1620 („versiunile din cronografe" sînt categoric ulterioare). Moxa (care într-un loc deplînge pierderea scrierilor lui Omir — lamentaţie de cărturar) traduce după Manasses (sursă fundamentală între celelalte texte

---

[28] În studiul citat N. Cartojan face şi un scurt istoric al pătrunderii la noi a textelor homerice. În secolul al XVIII-lea elevii înaltelor şcoli greceşti de la Bucureşti şi Iaşi lucrau pe texte din *Iliada* şi *Odiseea*. În acelaşi veac sînt traduse pasaje din *Odiseea* amintite, prin 1853, de Ioan Budai Deleanu („Tu, muso a cîntărilor, Dumnezăoae, povesteşte nouă întîmplările acestui om preaînţelept, cari după ce au răsipit sfînta cetate a Troadei" etc., etc.). Cele două sute de versuri din cîntul I al *Iliadei* tălmăcite de Iordache Golescu. Versiunea încîlcit italienizantă a lui C. Aristia din 1837 etc.

[29] Vezi O. V. Tvorogov, în *Trojanskie skazanija*, p. 150.

[30] Ştirile ce provin prin *Istoriile* lui Herodot ori ecourile abia sesizabile, prin Manasses, în textele cronicilor slavo-române.

[31] În *Alexandria*, de pildă (ediţia din 1809): „[...] şi purcease Alexandru cu oştile sale spre ţara Aviei. Şi acolo era o cetate mare anume Troada, ce să chiamă grecéşte Frighiia. Şi acolo judeca doisprezéce filosofi. Iară deaca auziră troadénii, ei eşiră înaintea lui Alexandru toţi cetăténii, şi filosofii, şi să închinară cu plocon lui Alexandru, şi-i spuseră de Anţilis craiu cît au fost de viteaz, şi cum au perit şi cei domni mari; ei au murit pentru o muiare ce o chiema Elinuşa, că oarecînd pribegisă Alexandru Fariz, de la Troada, şi mérse la Manelau craiul, pre Alexandru Fariz îl boerîră, iară Manelau craiul să duse la oaste departe şi lăsă pre Alexandru Fariz precum grăisă lui cu Elinuşa. Iară Elinuşa era prea frumoasă, şi să îndrăgisă cu Alexandru Fariz. Şi luară comoara lui Manelau şi fugiră amîndoi la Troada". Sub înrîurirea unei versiuni bulgăreşti a *Istoriei Troadei*, scrisă prin secolul al XIV-lea — cu puternice „presiuni" onomastice ale legendelor solomoniace şi ale unor texte bizantine —, cîţiva copişti ai *Alexandriei* româneşti schimbă numele personajelor ciclului troian: Agamemnon-Og; Menelau-Sion; Elena-Egulida, Ioglada, Iglada (vezi N. Cartojan, *op. cit.*, p. 10—11).

care au stat pe masa călugărului oltean) [32]. Dar, în unele copii ale *Cronicii* lui Constantin Manasses, — tradusă în bulgărește în secolul al XIV-lea —, după istoria războiului troian (la Moxa — *Împărăția troianilor* [33]) se află o altă „istorie", numită tradițional *Pilda despre regi* [34] și despre care se presupune că ar fi o prelucrare a traducerii legendei occidentale, efectuată în Bosnia sau Dalmația în secolele XIII—XIV [35]. Ar mai trebui știut în ce fel cronografele bizantine (Malala, Amartolos), în haină slavă, cuprinzînd și ele versiuni ale „istoriei" au participat la complicatul proces de contactare de care vorbeam.

Și o ultimă chestiune. În secolul al XVII-lea, foarte probabil în a doua jumătate a sa, se traduc la noi, din greacă, textele unei alte *Istorii a Troadei*, care vor fi ulterior cunoscute sub numele de „versiunile din cronografe". Într-adevăr, ele au fost transpuse după compilații de această factură și au circulat împreună cu ele (în românește), purtînd de regulă un titlu ce variază în jurul formulării: *Istoriia Troadei cetății întru care au împărățit Priiam împărat, tată lui Pareș*. Au fost în fapt două transpuneri, una aparținînd Dascălului Grigore Buză (N. Cartojan) ori „Buzoianul" (G. Ivașcu), lucrată după cronograful lui Dorothei al Monemvasiei (editat întîi la Veneția, în 1631, cu o dedicație către voievodul Alexandru Coconul) și rămasă într-o izolare mai greu de explicat (N. Cartojan, *op. cit.*, p. 30). Cealaltă, cu o bogată descendență manuscrisă, se află în cronografele legate de numele unui Pătrașcu Danovici, un boier fără mare stepenă („logofăt al treile și gramatic de scrisoare grecească [36]) și contestat, încă, de unii cercetători, și descinde din *Compendiul nou a felurite istorii* de Mathei Cigala (Kigalas), tipărit tot la Veneția în 1637 [37]. Originalele de pe care au tradus cărturarii români au circulat la noi, alături de tălmăciri, fiind la îndemîna unui „public" dornic să se informeze. Nu trebuie să ne surprindă, deci, însemnarea pe care un amator de cărți (trebuie să vedem în el pe posesorul unei biblioteci) o face pe un codice (azi ms. 81 de la Biblioteca Muzeului Oltenia din Craiova) „Următoarea Istorie a Troadei iaste tradusă din limba Greacă. *Carte numită prescurtare a deosebitelor Istorii de la facerea lumii și pînă la căderea Constantinopolului și următorilor sultani* [subl. n. — D.H.M.], adunată de Prea Sfințitul Mitropolitu alu Monembasii domnul DOROTHEI, tipărită la Veneția în anului mîntuirei 1876" — scrie, în 1861, un Dimitrie Gheorghe Teișanu. Ceea ce prezenta el — „Istoria" urma la 163—177 — descindea

---

[32] Vezi erudita cercetare a lui G. Mihăilă, *Începuturile istoriografiei universale în limba română: Cronica lui Mihail Moxa și izvoarele sale* în *Cultură și literatură română veche în context european*, București, 1979, p. 380—404.

[33] Vezi G. Mihăilă, *op. cit.*, p. 392 (în ediția lui Ioan Bogdan, *Cronica lui Constantin Manasses*, București, 1922, p. 36—46).

[34] *Ed. cit.*, p. 46—67.

[35] Vezi A. M. Veselovski, *Iz istorii romana i povesti*, fasc. 2, în *Sbornik otdel. Russk. Iazika i Slovesnosti*, tom. 44, nr. 3, Sankt Petersburg, 1888, p. 101—118 (după O. V. Tvorogov); Allan Ringheim, *Eine altserbische Trojasage*, Prag—Uppsala, 1951; R. Marinković, *Južnoslovenski roman o Troji*, Beogradski univerzitet. Anali filološk. fak., 1962, fasc. 1.

[36] Vezi *Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, București, 1979, p. 281.

[37] Nu demult tălmăcirea din Cigala a fost atribuită mitropolitului Dosoftei (vezi N. A. Ursu, *Dosoftei necunoscut*, în „Cronica", Iași, an. XI, 1976, nr. 6). Autorii *Dicționarului literaturii române...*, *loc. cit.*, privesc cu justificată circumspecție această ipoteză.

din Cigala, dar confuzia este explicabilă, mersul evenimentelor fiind același în ambele scrieri. În plus, după cum se știe, parohul bisericii grecești din Veneția s-a folosit suficient de textul prelatului din Monemvasia.

Prin izvoarele lor, cronografele lui Dorothei al Monemvasiei și al lui Mathei Cigala urcă spre așa-numita *Cronică de la 1570*, compilație pusă de unii savanți pe seama lui Malaxos (în fapt, după cum a arătat D. Russo, o prelucrare în proză a întinsei cronici versificate a lui Constantin Manasses). Mai înapoi în timp sursele se identifică în scrierile cronicarilor bizantini din secolele VI și VII. În al șaselea veac apare *Cronica* în optsprezece cărți a lui Ioan Malala, scriitor de felul lui din Siria. Într-a cincea „carte" a *Cronicii* sînt povestite întîmplările din timpul războiului troian. Prin secolele XI — XII *Cronica* lui Malala a fost tradusă în rusește și a adus, pentru întîia oară, pilduitoarea poveste a Ilionului în Europa răsăriteană. Cercetătorii sînt de acord să așeze la temelia „secvenței troiene" din cartea lui Malala (ea însăși întemeietoare a unei tradiții în istoriografia bizantină, scrierea lui Dictys Cretanul [38]. În textele vechi rusești de proveniență bizantină, intitulate, cu mici variații, *Povestea despre zidirea și prădarea Troiei și despre năruirea ei definitivă, care s-a petrecut în vremea lui David, împăratul iudeilor* (cf. titlurile din manuscrisele românești: *Poveste pentru zidirea și prădarea troiască și pentru a ei de tot spargere care fu în zilele împăratului David jidovescul* [39]; *Început dă luarea cetatea Troadăi ce în toată lumea vestită pre cînd împărăția la Ierusalim marele David* [40]) la sfîrșit se menționează: „A scris povestea prădării troiene creatorul Omir" [41] sau „A scris povestea despre prădarea Troiană Omir [42] făcătorul de cîntece".

Contrar așteptărilor (provocate de opiniile cercetătorilor), versiunile românești din cronografe povestesc evenimentele după „tiparul" (un model general, evident, ce nu poate fi analizat și interpretat cu strictețe) homeric.

Deși suficient de diversificate datorită unor contribuții interne [43], redacțiile românești urmează, totuși, în narațiune o linie comună. „Marele război" este provocat de acțiunea lui Paris. Fapta acestuia include cîteva culpe în lanț, căci, primit cu deosebite onoruri și cu toată considerația cuvenită rangului său („Deci Menelau împărat văzîndu-l [...] și înțelegînd cum că este ficiorul lui Priiam împărat l-au priimit și-l cinstia ca pre un ficior di împărat. Și avea multă credință la Maneleu și au pitrecut la dînsul cîtăva vreme" [44], a înșelat buna credință a lui Menelau călcînd în chip grosolan legile ospitalității. Profitînd de absența soțului, care plecase la „Crit", Paris (cel dat în grijă Elenei ca „să-l aibă la cinste"

---

[38] Vezi, dintre alții, O. V. Tvorogov, *Trojanskie skazanija v drevnerusskoj literature*, în *Trojanskie skazanija*, p. 151.

[39] Ms. BAR nr. 1385. Este de presupus — trebuie oricum controlat — o relație între această copie și textul rusesc, întrucît titlurile sînt absolut identice.

[40] Ms. BAR nr. 5967.

[41] Vezi *Trojanskie skazanija*, p. 13.

[42] *Idem*, p. 77.

[43] Vezi P. Cernovodeanu, *Variante autonome ale „Războiului Troadei" din cronografele de tipul Danovici și circulația lor (secolele XVIII—XIX)*, în „Revista de istorie și teorie literară", tom. XXV, 1976, nr. 1.

[44] Vezi ms. BAR nr. 1264, f. 2r.

[...] și să nu-i lipsească nimic, nici oaminilor lui" [45], va sfîrși cu acordul declarat al partenerei, prin a produce cauza războiului troian : „Iară Alixandru Parij și cu Elena atunce găsiră vremi a-ș arăta dragostile unul către altul, cît nu putè un ceas să nu fie unul fără altul că era și Alixandru Parij, tînăr și frumos cît nu era altul potrivnic lui și vorbindu-să amîndoi să fugă, strînsu-ș-au Elena zestre ce au avut și tot ce au fost mai bun și mai scump în casa bărbatului ei, lui Minaleu împărat și au împlut o cătargă de ace averi și au întrat în ea cu patru roabi feti a ei și Alixandru Parij cu oamenii săi și au purces pre mare" [46]. Răpirea și devalizarea gospodăriei lui Menelau stîrnesc dezacordul celor care află de ele (împăratul Eghiptului", la care expediția face o escală, îi lasă nepedepsiți doar pentru că fugarii, prudenți, se adăpostiseră în proteguitoarea „capiște a lui Iracliu), dar sînt primite cu o inconștientă veselie de Priam și ai săi : „Și s-au dus tocma la Troada la tată-său Priiam împărat și la mumă-sa Ecavie carii dacă văzură pre fiul său Alixandru Parij și pre noru-sa Elena atita de frumoasă și iscusită foarte le păru bine și să veseliră. Și să veseliră multe zile și nu pricipură nici Priiam împărat nici Ecavie împărăteasa nici boerii lor cum nu i-au adus fiiu-său Alexandru bucurie și desfătări, ci le-au adus perire tuturor și stîngere cetății Troadii cum veți auzi aice mai gios" [47]. În altă copie anticiparea este întărită cu o trimitere la „visul fatal", informația care îl așază pe deținător, Priam, într-o lumină bizară : „Și nu pricepe Priiam împărat că Paris nu i-au adus bucurie, ci multă jali Troadii cetății și perzare tuturor troiadinilor, precum zisă și filosofii mai înainte di naștere" [48].

Elena se bucură constant de antipatia cuvenită. Vădit insensibilă la sensurile apelurilor raționale, adoptă atitudini înadins provocatoare. Așa le pare cel puțin celor doi soli, Agaminos și Odisii, veniți cu „cărți" la Troia în misiune de conciliere : „Iar Elena muere lui Maniliu împărat șădè alături cu Alixandru Pariș lîngă tată-său Priiam împărat ca să o vază mai bine solie lui Maniliu împărat. Și dacă au dat cărțile lui Maniliu împărat, au dat și Elenii cărți de la soru-sa Climitra [în alt loc — Clitemnistra — *n.n.*] și au cetit și au rîs [...]" [49]. Singura sa preocupare este perpetua întărîtare a celor ofensați, manevra aducătoare de umilire fiind preferința acestei femei orgolioase. „Amenda morală" a autorului ce o urmărește cu strășnicie nu va întîrzia însă : „Iară într-o zi au fost șăzînd Priiam împărat sus în polatiile cetății ; și lîngă dînsul Alixandru Parij șidè alături cu Elena. Și i-au fost privind oștile elinești și toți împărații, crai și Domnii cum șidè Elena lipită de Alixandru Parij ; și arăta cu degitul Elena. Iată cela iaste tatăl meu Tindareu. Și cela este bărbatul meu Minaleu. Și acela esti cumnatul meu Agamimnon ; și cela iasti cutare Domn. Și tuturor pre nume le zicè și-i arăta lui Alixandru Parij și socru-său

---

[45] *Ibidem.*

[46] Vezi Leca Morariu, *Războiul Troadei după codicele lui Const. Popovici*, reproducere din „Glasul Bucovinei", an. VI, 1923, Cernăuți, 1923, p. 42—43. În afara tipăriturii lui Leca Morariu, care editează un izvod incomplet, *Istoria Troadei* a mai fost publicată de M. Gaster în „Byzantinische Zeitschrift", III, 1894, p. 428—552 și de Mateiu Voileanu, *Codicele Mateiu Voileanu. Scrieri din prima jumătate a veacului trecut*, Sibiu, 1891.

[47] Leca Morariu, *ed. cit.*, p. 44—45.

[48] Ms. BAR, nr. 1264, f. 3 r.

[49] *Idem.* f. 4 r.

lui Priiam împărat şi-ş făcè rîs Alexandru Parij şi Elena de Minaleu împărat, şi de toţi Domnii elineşti. Iară Minaleu împărat, de ruşine să mira ce să va face. Iară obraznica şi ruşinata mueri nu-i era ruşine [. .]"[50].

Cei doi eroi proeminenţi, Ahile şi Hector, se află, ca să zicem aşa, la locurile lor. Troianul este înfăţişat cu deferenţa cuvenită unui mare luptător : „Eşit-au şi Viteazul Ector ficiorul lui Priiam împărat din Troada şi era tînăr şi frumos ca un înger, încingîndu-ş armile şi cu platoşe îmbrăcat şi coif puindu-ş în cap, şi luînd pe acei 50.000 de viteji au eşit în cîmp unde era oştile elineşti" [51]. Celălalt, feciorul lui Peleu, are însă grandoare. Cititorul este obligat să zăbovească mai mult contemplîndu-i înfăţişarea falnică : „Şi să găti marile şi viteazul Ahilău, temeiul şi vâlfa elinilor, încingîndu-şi armile sale şi era tot cu her îmbrăcat preste tot, luîndu-şi pavăza, şi suliţa lui priini demeeschiu" [damaschinată — *n.n.*] [52]. Apariţiile sale pe cîmpul de luptă sînt înfricoşătoare, drumul său printre adversari pare semănat cu cadavre : „Iară Viteazul Ahilău dedi războiu foarti tari troedenilor şi ţinură războiul de dimineaţă pînă în sară. Iară Viteazul Ahilău întra prin mijlocul troedenilor ca un leu de-i tăe fără de milă şi înfrînsără elinii pre troedeni şi taeră cît abie au scăpat a patra parti şi au întrat în cetate" [53]. Elinul are însă, uneori, în Hector un rival pe potrivă ; oştile pe care le conduc combat în limitele echilibrului : „[. . .] şi umbla Viteazul Ahilău prin oştile sali îndemnîndu-i să fie viteji şi îndrăzneţi, şi nici să gîndească de oştile troadenilor. Şi Viteazul Ector să primba în frunte oştilor sali şi lucie cu armile sale ca un luceafăr învăţîndu-ş oştile şi vitejii săi şi mai dediră războiu vitejaşte şi nu putură elinii să-i mai urnească din loc pre troadeni [. . .]" [54]. Oricum, lupta directă dintre cei doi (dinamică, o izbîndă sub raport literar) va fi o confruntare dreaptă, pare a ne spune textul. Ahile, cel aţîţat şi învrăjbit de „moartea nepotu-său lui Patrocle" (plus deloc neglijabil de tensiune) va avea, pe lîngă pricepere în mînuirea armelor, şi un plus de şansă : „[. . .] apropiindu-să unul de altul, iară Ector chibzui să lovască pre Ahilău la închiitura platoşii şi opintind aruncă cu suliţa, şi nu l-au nemerit unde au socotit el, că Ahilău s-au sprijinit bine cu pavăza. Însă unde au opintit Ector cu suliţa au trecut prin pavăza lui Ahilău şi au răzămat în platoşe. Şi sîrguind Ahilău asupra lui Ector, iară Ector începu a fugi împregiul cetăţii şi Ahilău a-l goni. Acolo era jeli mari că Ahilău gonie pre Viteazul Ector să-l omoară. Iară tată-său şi mumă-sa prăvind din cetate plînge cu amar şi nu-l voe ajunge Ahilău pre Ector, de nu ar fi stătut Ector, că Ahilău era om greu, iară Ector era uşor şi cum să apropie Ahilău, să slobozi Ector cu mîna goală la Ahilău şi vru să-i între pre supt suliţă şi împiedicîndu-să au căzut gios şi-l lovi Ahilău cu suliţa şi-l omorî. Şi-i pătrunsă călcîiele şi-l legă cu un streang di coada unui cal purtîndu-l prin toată tabăra. Şi aşe să mai potoli scîrba şi jele lui Ahilău pentru moarte nepotu-său lui Patrocle" [55].

---

[50] Vezi Leca Morariu, *ed. cit.*, p. 48.

[51] *Idem*, p. 50.

[52] *Idem*, p. 49.

[53] *Ibidem*.

[54] *Idem*, p. 51.

[55] *Idem*, p. 57.

Moartea grecului are loc însă la capătul unei ignobile uneltiri. În timpul unui armistițiu dictat de niște sărbători, cînd „era toți ca unul, mărgînd unii la alții fără de grijă dă să veselie și toți îmbla fără de armi", Ahile, un frecventator al templului lui Apollo din Troia, se îndrăgostește de Polixenia, fiica lui Priam, o cere de nevastă și făgăduiește pacea. Gîndul ascuns se înfiripă în mintea troianului: „Iară Priiam se făcu a primi bucuros. Iară la inima lui gîndi moarti lui Ahilău". Uneltele vor fi cei doi frați, Alixandru Parij și Diiafov, iar scena este scrisă de o pană nelipsită de meșteșug: „Atunce Alixandru Parij și cu frati-său Diiafov, frații Polixinii, ei ș-au luat hamgeri mici prin sînuri și merseră în capiște lui Apolon unde erau Ahilău și zisără către Ahilău: « O dragul nostru cumnat și dulci soț a prea iubitii surorii noastri Polixinii, bine te-au adus dumnezăi noștri și ne pari bine că am dobîndit cumnat mai viteaz decît vitejii lumii ». Și cuprinzîndu-să în brață Ahilău cu Parij, iară Diiafov au și scos hamgeriul din sîn și au lovit pre Ahilău în inimă și în loc căzu Ahilău mai mort în mijlocul copiștii" [56].

Finalul istoriei urmează traseul fixat de aedul orb. „Văzînd elinii că cu războ nu vor pute lua cetatea Troada, făcut-au vrajă cu toți filosofii elinești și cu toți vrăjitorii și li să arătă cum nu ești dat să se è cu războ niciodată Troada, ce numai cu vreun meșteșug să va lua. Și să apucară cu toții de făcură un Cal de lemn pă roati foarti mari și larg înlăuntru cît încăpură 24 de oameni împlătoșați și încoifați și cu toati armile lor cu dînșii". Darul fatal este lăsat împreună cu o scrisoare în care toți „Domnii elinești, și toți crai, și împărații" își declamau „pre elinești" neputința de a cuceri cetatea, făceau publică înfrîngerea lor — pedeapsă a „dumnezeilor" — și lăsau acel „Cal de lemn sămn de la noi cine ar vre să vie să bată Troada acela să vază cum ne-am nevoit noi zeci ani tot în deșert" ... și Troia va fi distrusă.

Dacă admitem că la baza prototipului acestei „versiuni bizantine" s-a aflat „povestea lui Dictys Cretensis" (respectiv o tradiție non-homerică) — și argumentele nu sînt deloc neînsemnate trebuie să adăugăm, parcurgînd textele ce au derivat din ea, că în aceeași lume a Bizanțului a avut loc, fără îndoială o „rehomerizare" sensibilă a primelor forme ale narațiunii. Un curent subteran de respect față de un mit fundamental, esențial cum îl numea cineva — a făcut ca medievalitatea sud-est europeană să primească o *Istorie a Troiei* sensibil diferită de cea pe care a cultivat-o lumea latino-romanică. Și acest fapt se cuvine relevat. Și peste alcătuirile acestei versiuni s-au așezat depunerile solicitate de diriguitorii spirituali ai veacului de mijloc. Și nu e vorba numai de încheierile pregnant moralizatoare (am citat și noi una către începutul acestor rînduri), ci și de imixtiuni de „inventar", capabile să modifice o perspectivă și să dea evenimentelor un anume colorit [57]. Am văzut puțin mai sus că „filosofii

---

[56] *Ibidem*, p. 59.

[57] Profitînd de paragraful în care era elogiat „Palamid" — „filosof mari și dascal cît nu era altul întru toati împărățiile elinești ca acela" —, un intermediar ce aparține cu siguranța ariei balcanice și timpurilor mai noi provoacă un veritabil „interludiu filologic", inserînd următoarele informații: „Acesta filosof au scornit cumpinile cu dramurile. Acesta au aflat el 17(?) slovi în carte elinească, adică: AVGDEKILMNOPRSTU. Iară alt filosof anume Cadm au izvodit trii slove Θ, Φ, X. Iară alt filosof Siminid au izvodit doao slove

elinești", chemați să dea o soluție îndelungatului conflict, fac „vrajă" laolaltă cu „toți vrăjitorii". Chemat în ajutor de împanicatul Priam, David, împăratul Ierusalimului, refuză să-l sprijine de teamă „să nu se deprinză și oștile jidovești a să închina bozilor, după obiceiul elinilor". O pace vremelnică survine între cele două tabere, întrucît are loc o „sărbătoare cari o sărba și elinii și troadenii, adică paștile" etc., etc.

Cărturarii noștri au primit cu entuziasm această „versiune bizantină", ajunsă, cum s-a arătat, un bun de circulație în cronografele grecești din secolele XVI și XVII. Motivele preluării (căci „receptarea" a fost succedată de o veritabilă „adopțiune") sînt felurite. Explicări s-au încercat, dar o sinteză satisfăcătoare (în ceea ce privește ordonarea unitară a elementelor ce au divizat *opțiunea* și *dezvoltările* ulterioare) nu avem încă. Dispunem însă de „produsele", de rezultatele acestei neîmpiedicate apropieri : numeroase cópii purtînd nu numai *textul*, ci și *urmările* meditației copiștilor sau ale cititorilor ocazionali asupra scrierii [58], diverse „semne" lăsate de *Istoria Troadei cetăți* în alte compuneri ce se prescriau în secolele precedente și, nu în cele din urmă, mărcile particulare ale povestitorilor locali. Lucruri pe care istoria literaturii le consemnează cu satisfacție.

H.O. Alt filosof anume Epiharm au izvodit trii slove З, Ѱ, Ѯ. Și s-au făcut di toati slovele 24 carile stă de treabă în carte elinească și sîrbească. Iară alti slovi ce sînt mai multi în carti sîrbească le-au izvodit Kiril de la Palistina cînd i-au zis îngerul să margă în țara bulgarilor precum spune istorie" (vezi Leca Morariu, *ed. cit.*,p .52).

[58] Antrenat de atmosfera textului pe care îl terminase de prescris, Matei Voileanu compune la sfîrșit următoarele stihuri :

„De stricarea Troadei ce am scris
De Sivilla Eritreia s-au zis
Cu mult mai înainte ea fiind.
În zilele lui Ghedeon trăind
Carea și altele au prorocit
Și aceasta vedem că s-au plinit [...]"

(Vezi ms. BAR nr. 3399, f. 198 r). Uneori textul legendei este ilustrat. În ms. BAR nr. 1785, copiat pe la 1753, sînt cîteva desene color : „Și rîde Pariș cu Elena ; Pariș, Elena, Priiam" ; „Așe este lume această înșelătoare" ; „Săracul Achileu cum îl duc prietenii lui mort în tabără, Ianda, Odesău". Și, în ms. BAR nr. 273, copiat pe la 1826, se află desenul în peniță explicat : „Pariș, Elena, Priiam".

UN CENTRU DE STUDIERE A CĂRȚILOR POPULARE ROMANICE LA SALZBURG (AUSTRIA)

DAN SIMONESCU

Romanitatea orientală pe care o reprezintă în estul Europei românii, cu particularități de limbă adesea mai pregnante decît în romanitatea occidentală, a făcut obiectul unor studii savante scrise în limbi de circulație universală. Originalitatea limbii române ca limbă neo-latină a făcut ca, încă din sec. al XIX-lea, să se creeze catedre de limbă și literatură română la mai multe universități din occidentul și din centrul Europei : Torino (Giovenale Vegezzi Ruscale, Mario Ruffini), Paris (Emile Picot, Mario Roques), Viena (Franz von Miklosich, Wilhelm Meyer Lübke), Leipzig (Gustav Weigand), și alții mulți, a căror recentă evocare, caldă, literară dar și științifică, a făcut-o Sextil Pușcariu în *Memorii* (1978).

Din seria filologilor de limbă germană care s-au ocupat de limba, literatura și folclorul românesc, la nivel superior, universitar, mă opresc asupra profesorului Felix Karlinger [1] de la Universitatea din Salzburg. Felix Karlinger este un pasionat și neobosit filolog romanist, care a publicat mai multe studii folcloristice și de istorie literară privitoare nu numai la literatura română, dar și la folclorul iberic (*Spanische Märchen*, 1961, 327 p.; 1971, 121 p., *Märchen aus Portugal*, 1976, 159 p., *Märchen aus Mallorca*, 1968, 308 p.). Comparatist cu orizontul larg, a scris despre *Canzone Napolitane*, despre *Inselmärchen*... (Tokio, 1979, 343 p.), culegere de basme din arhipelagul nipon. Circulația mondială a motivelor folclorice face obiectul altor studii monografice. La München a urmat studii muzicale, de armonie și de istorie a instrumentelor muzicale, preocupîndu-se și aici în special de aspectele folclorice ale muzicii diferitelor popoare.

---

[1] Născut la 17 martie 1920, fiu al profesorului de istorie a artelor Hans Karlinger, K.F. a fost elevul profesorului Gossen la Universitatea vieneză. Specializarea în limba și literatura română și-a desăvîrșit-o în România, în repetate călătorii de studii și la cursurile de vară de la Sinaia, organizate de profesor Boris Cazacu ani de zile, spre folosința, mărturisită de cursanți, a profesorilor romaniști străini.

Între anii 1959 și 1966 F. K. a profesat la Universitatea din München, iar din 1967 predă „româna" la Universitatea din Salzburg. În octombrie 1980 a părăsit profesiunea didactică pentru a se consacra cu mai mult spor cercetării științifice. La Salzburg, a format o serie de discipoli, cunoscători ai limbii și literaturii române (Irmgard Lackner, dr. Pögl, prof. Dieter Messner) care au și publicat serioase studii privitoare la folclorul și cărțile populare române (I. Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo von Giulio Cesare Croce in Italien und in Rumänien*, teză de doctorat, Salzburg, 1979, 371 p.).

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 249—251, București, 1981.

În Austria admiratorii lui F. K., cititorii care i-au prețuit activitatea atît de bogată și variată au publicat un volum omagial care conține și o bibliografie a lucrărilor sale, precum și serioase articole înrudite ca preocupări cu specialitatea profesorului omagiat (*Europäische Volksliteratur. Festschrift für Felix Karlinger*, Wien, 1980, 201 p.). F.K. este un om de știință prolific, dublat de un pedagog desăvîrșit. Așa se explică existența, la Salzburg, a unui „Cerc de studiu pentru limba și literatura română" (*Arbeitskreis für rumänische Sprache und Literatur*), condus acum de discipolii lui F.K., Dieter Messner și Irmgard Lackner [2]. În seria acestor studii publicate de numitul cerc, F.K. pregătește spre publicare o antologie de texte românești, un ghid la îndemîna studenților, în două caiete: *Lesebuch zur frühen rumänischen Literatur* [3].

F.K. este un bun cunoscător al prozei populare române, în special al basmelor noastre. Încă din 1976 a publicat, în traducere germană, selecțiuni din basmele românești, în colaborare cu Ovidiu Bîrlea, *Rumänische Volksmärchen*, Band I, Köln, 1969, 312 p., în colecția „Die Märchen der Weltliteratur". În 1978, F.K. publică în traducere germană alte șase basme românești, sub titlul „Märchen der Welt", alături de basme ucrainene, bulgare, macedonene, sîrbocroate, slovene, grecești, italiene, malteze, sarde, elvețiene, provensale, catalane, basce și portugheze. Ușor se poate vedea metoda ingenioasă, științifică și practică, aplicată, care pune în fața folcloriștilor modele de basme ale popoarelor din peninsula balcanică, iberică, italică. În continuare, timp de mai mulți ani, F.K. a pregătit selecția și traducerea în germană a altor basme, pe care le-a publicat în aceeași colecție, *Märchen der Welt*, I—III, München, 1978—1979, de data aceasta culese de la popoarele din sudul (vol. I), din centrul și nordul Europei (vol. II), din America (vol. III). Fiecare volum din acestea trei este însoțit de anexe, de competente observații și informații bibliografice, de catalogul motivelor folclorice, care toate, în ansamblu, fac din colecțiile lui F.K. indispensabile instrumente de lucru pentru studiile comparatiste din domeniul basmelor lumii. Simultan cu colecția de basme românești prezentată în colaborare cu învățatul folclorist român Ovidiu Bîrlea (publicat în 1969), F.K. aprofundează particularitățile basmului românesc, în special ale basmelor lui Creangă, într-un larg comentariu publicat sub titlul *Die rumänische Volksprosa* [4]. Invocațiile și formulele introductive, mediane și finale ale basmelor noastre sînt caracterizate ca valori artistice unice în literatura basmelor [5].

Un domeniu vecin cu creația literară orală este acela al *cărților populare scrise*, sector pe care F.K. l-a ilustrat printr-un studiu interpretativ remarcabil. În măsura în care cărțile populare au avut o *circulație universală*, studiul acestora în opera științifică a lui F.K. a făcut-o cunoscută în lumea specialiștilor respectivi. Atenția dată de F.K. cărților populare românești este îndreptățită din partea unui cunoscător al limbii

[2] În această colecție, Heft 3, *Studien zu Sadoveanu*, 1980, 58 p., de D. Messner și I. Lackner.

[3] Antologic, Caietul I va cuprinde texte pînă la anul 1700. Caietul II, *Fragmente zur rumänischen religiösen Lyrik zwischen den beiden Weltkriegen*, 1980 este alcătuit de F.K.

[4] Vezi Felix Karlinger, *Einführung in die rumänische Volksliteratur*, I. Teil, *Die rumänische Volksprosa*, München, 1969, p. 25—55.

[5] Pentru invocațiile din creația populară lirică, vezi Traian Cantemir, *Invocația în poezia populară*, București, 1980.

românești, cu toate valorile ei artistice. Tocmai aceste valori literare ale vechilor traduceri românești din secolii XVI—XVIII, *adesea anonime, ca și creația literară orală*, fac din cărțile populare o remarcabilă parte integrantă a literaturii noastre naționale din epoca veche. Volumul respectiv — în afară de monografiile separate — este *Romanische Volksbücher* (Darmstadt, 1978, 350 p.)[6]. Ca și în alte scrieri ale sale care se bazează pe cunoașterea limbilor naționale *populare, adesea dialectale*, F.K. a recurs și la colaborarea elevei sale Irmgard Lackner. Este o carte fundamentală care duce pînă la zi, ca interpretare și informații, lucrările românești ale lui Hasdeu, Gaster, Cartojan.

Pentru a justifica profilul colecției în care a apărut volumul, metoda urmată se desfășoară pe două planuri: *studii*, ca introduceri pentru fiecare text în parte, și *reproduceri de texte*, de obicei în limbile originale, însoțite de traduceri în limba germană. Importanța colecției de texte constă în aceea că autorii reproduc texte în variante inedite din manuscrise aflate în diverse biblioteci.

Cărțile populare studiate sînt dintre cele care au circulat prolific și în literatura noastră veche, și anume (după titlul german al volumului): *Barlaam und Iosaphat* (studiu, p. 23—31; texte, p. 31—97, cele românești în traducerea lui Udriște Năsturel), *Magelone* (studiu, p. 98—107; texte, p. 107—157, cele românești, în traducerea lui Nicolae logofăt sin Ursache, din 15 septembrie 1789, publicată de Dan Simonescu), *Genovefa* (studiu, p. 158—160; texte, p. 160—223, cele românești, *necunoscute pînă acum, din anul 1696*, transcrise de R. Werner), *Bertoldo* (studiu, p. 224—243; texte, p. 244—305, cele românești, inedite, transcrise de R. Werner).

Volumul se încheie cu note bibliografice (p. 307—345) foarte prețioase, pentru că ele completează pe cele ale lui N. Cartojan din 1929 și 1938, pentru că dezvăluie fonduri de manuscrise mai puțin cercetate, pentru că informarea este riguros compartimentată, o parte directă, la obiect, alta secundară, privind interferențele cu obiectul principal.

Străbătînd numeroasele contribuții bibliografice ale volumului, observăm cu satisfacție că prof. F.K. a antrenat numeroși cercetători la studierea cărților populare românești. Profesorul însuși a publicat texte vechi românești din secolul al XVI-lea: *Ein rumänisches Volksbuch des 16. Jh. Der Gang Mariae zu den Qualen* (1976, 35 p.), cu traducerea germană a textului din Codex Sturdzanus[7]. Toate aceste studii, urmate de textele cu care se află în legătură, ar trebui concentrate sistematic într-un volum unic.

Activitatea științifică a filologului și istoricului literar Felix Karlinger are pentru literatura și limba română o semnificație deosebită. Ea demonstrează că operele literare românești din perioada veche nu sînt izolate, ci reprezintă în romanitatea est-europeană ecouri, prelungiri ale unor preocupări universal europene, oferind un teren prielnic pentru comparatismul literar contemporan aplicat folclorului și cărților populare medievale.

---

[6] În colecția *Texte zur Forschung*, Band 29.

[7] Complementarea acestui studiu sînt și broșurile: *Cuvântu de îmblare pre la munci: sfânta Maria voia să vadză cum se muncescu rodulu creștinescu* (1976, 19 p.) și *Povestea Maicii Domnului* (1978, 32 p.). Textele românești, ambele cu traducere germană în subsol, sînt cele publicate de Simion Florea Marian în 1904, *Legendele Maicii Domnului. Studiu folcloristic.*

CERCETAREA COMPARATISTĂ A ROLULUI SOCIAL ȘI CULTURAL AL CĂRȚILOR POPULARE: *ALEXANDRU DUȚU*

STAN VELEA

După popasuri de scurtă durată în perimetrul anglisticii, istoricul literar și eseistul Al. Duțu își concentrează interesul științific într-o zonă modernă a cercetărilor comparatiste — aceea a modelelor de cultură considerate ca eflorescențe dialectice ale vieții și mentalității sociale. Zăbovirea inițială în domeniul specialității, operînd cu mijloace pozitiviste, a înlesnit importante acumulări factologice, dovedindu-se deosebit de fertilizantă pentru viitoarele studii comparatiste, cărora le va lărgi deschiderea spre contextul universal. În schimb, cercetarea culturii române vechi în perspectivă sud-est europeană sau mai amplă, europeană, angrenînd și spațiul occidental, îl plasează pe autor, prin finalitatea și tipul de studiu, de tot aproape, dacă nu chiar înlăuntrul acelor frecvent postulate, dar încă departe de a fi elaborate, sinteze de istorie și filozofie a culturii, în care fiecare popor, mic sau mare, să-și aibă consemnat fără discriminări aportul său creator. Pentru că încercările de a formula generalizări, crescute din stăruitoare investigații anterioare, despre caracterele diferențiale ale culturii române, verificate comparatist, de a deprinde acele modele distinctive pe care cultura română le-a propus, spre deosebire de alte culturi, asimilînd sau respingînd pe cele dinafară, combinîndu-le cu propriile tradiții ori modificîndu-le în funcție de ele și păstrîndu-și neștirbită personalitatea, originalitatea, reprezintă, în fapt, elemente constitutive ale imaginilor integratoare. Firește, înnoirea conceptelor s-a repercutat în transformări adecvate la nivelele terminologiei de specialitate, metodei de lucru și stilului. Temeiurile informaționale pozitiviste și abordarea cvasi-estetică își reduc întrucîtva suprafața de acțiune, făcînd bună casă cu inserțiile stilistice și metodologice moderne.

Născut în București la 2 septembrie 1928 într-o familie de intelectuali, Al. Duțu urmează primele clase secundare la Liceul Sf. Iosif, apoi se transferă la Liceul Matei Basarab, pe care îl sfîrșește în 1944. Între anii 1945—1949 absolvă Facultatea de drept și Facultatea de litere și filozofie, la cea din urmă obținîndu-și licența cu lucrarea *Comediile lui Shakespeare*. După terminarea studiilor universitare, funcționează ca bibliograf și ca cercetător științific la Biblioteca Academiei R.S. România (1951—1963), după care se mută, în 1963, la Institutul de studii sud-est europene; obține titlul de doctor în filologie în 1970, după susținerea tezei cu subiectul *Cărțile de înțelepciune în cultura română*. Membru al Academiei de Științe Sociale și Politice de la înființare, al Societății franceze pentru studiul secolului al XVIII-lea (din 1975) și al Uniunii scriitorilor (din 1977), Al. Duțu este vicepreședinte al Asociației internaționale de

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 253—258, București, 1981

literatură comparată (din 1979) și secretar al Comitetului național de literatură comparată (din 1974), membru în Comitetul național al istoricilor români (din 1980) și în Biroul de conducere O.D.U.S. Este redactor șef adjunct la „Revue des etudes sud-est européennes" (din 1974) și la „Synthésis" și membru în comitetul de redacție la „Studii de literatură universală" și la „South-east Europe" (Arizona). A fost distins cu medalia Meritul științific (1966) și Ordinul Kiril și Metodie (cl. a II-a, 1977). Lucrarea *Umaniștii români și cultura europeană* a primit premiul „B. P. Hasdeu" al Academiei R. S. România pe anul 1974.

Aparent divergente, studiile publicate de Al. Duțu se adună în volume de sine stătătoare pe făgașul unor preocupări științifice cu tematică, plasament în timp și finalități comune. Cu excepția eseului bibliografic *Shakespeare in Rumania...*, care prelungește mai vechea familiarizare a anglistului cu opera demiurgului brit, toate celelalte lucrări circumscriu intenționat literatura română veche îndeosebi în întrepătrunderile-i sincronice cu cea universală. Urmărirea cu stricteță a cronologiei apariției este derutantă întrucîtva, născînd impresia de disparitate, în vreme ce evoluția judecăților critice, conform unei logici inductive fără prihană, configurează mai concludent drumul ascendent și dialectic al investigațiilor. Astfel, studiile care încheagă *Explorări în istoria literaturii române* (1969), au fost tipărite cu mult înainte în reviste românești sau străine; republicarea lor laolaltă nu este totuși întîmplătoare, justificîndu-se prin referirile numeroase la manuscrise, cărți și periodice, prin sublinierea legăturilor generative dintre operă și mediul literar în care au apărut, în acest sens unificator au și fost adăugite, în sfîrșit, prin evidențierea raporturilor mentalității și sensibilității românești cu cele aparținînd altor culturi. Fără a stărui în descrierea influențelor străine, autorul dezvăluie modul în care tradițiile culturale românești au asimilat creații de prestigiu, cel mai adesea remodelîndu-le. Metodologia comparatistă ajută eficient la sublinierea specificității culturii românești de veche tradiție prin apropieri comparative cu alte culturi, sud-est europene mai ales. Pornind de la enciclopedismul cărturarilor români, de la desprinderea de slavonă și greacă, Al. Duțu fundamentează mutațiile importante, tranzitorii, care vor surveni în secolul al XVIII-lea. Cercetări de sociologie susțin afirmația potrivit căreia, deși experiența spirituală se menține în forme colective, iar activitatea este încă omogenă, sînt sesizabile intențiile de individualizare a creației literare. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea încep să pătrundă eficient ecouri ale culturilor din apusul Europei, anul 1848 marcînd un moment de vîrf în racordarea la marile curente occidentale. Interesul lui Eminescu pentru romanticii englezi, deschiderea lui Coșbuc, clasică, față de istorie, pedagogie, literatură universală ori folclor și etapele receptării lui Shakespeare în România aduc datele cercetării pînă în prezent. Așadar, un mănunchi de studii pe probleme particulare ce se leagă pe cîteva trasee mai generale.

O cercetare mai intensă și, în același timp, mai ferm delimitată, cu un singur centru tematic: cărțile de înțelepciune, se întreprinde în *Les livres de sagesse dans la culture roumaine* (1971). În realitate, o temeinică introducere în istoria mentalităților sud-est europene, volumul este alcătuit din referiri esențiale și comentarea interdisciplinară a unor scrieri în mare măsură neglijate în studiile de specialitate; trecerea în

revistă nuanțată a meritelor și scăderilor evidente în lucrările de pînă acum o dovedește cu prisosință. Plasate conținutistic între filozofie, istorie și literatură, culegerile de *savoir vivre*, cu circulație apreciabilă în mai multe epoci, exprimă implicit modificările operate în conștiința oamenilor. Întrucît sfaturile și îndemnurile înregistrează și răspunsurile oferite marilor întrebări existențiale, pe cînd părăsirea vechilor principii, oricît de prestigioase, și constituirea altora noi sau adecvarea prin transformare a conținutului conceptelor existente crează posibilități favorizante stabilirii prin analiză a principalelor etape în istoria ideilor sociale din țările române la îngemănarea secolelor XVIII și XIX. Autorul urmărește destinul unor opere în societatea românească, reliefînd cîteva idei diriguitoare prin mijlocirea cărților de înțelepciune folosite ca mărturii ale schimbărilor de mentalitate. Relaționate cu cele din literaturile greacă și sîrbă, cărțile de comportare contribuie la fixarea unor etape similare în dezvoltarea culturii unora dintre popoarele sud-est europene.

Pe de altă parte, cercetarea a fost înfăptuită de autor în speranța și cu dorința ca reconstituirea comentată a culegerilor de înțelepciune să contureze individualitatea genului în istoria literaturii și a mentalității românești, perspectivînd altfel denumirea genurilor literare și oferind condiții optime pentru investigarea ideilor conținute în aceste culegeri de mare vogă și prestanță. Al. Duțu își întemeiază afirmațiile pe două categorii de scrieri în funcție de audiența la public : cele adresate „creștinilor și cetățenilor" și cele concepute pentru educația principilor conducători, pe care le studiază din cît mai multe unghiuri — origine, conținut, destinatari, circulație, interferențe culturale, valori etice, estetice filozofice etc. Se demonstrează astfel că literatura română a trecut pragul secolului XIX cu o concepție bine sudată despre om și lume, concepție consolidată cu ajutorul înțelepciunii cultivate în cărțile de comportament. Cu fundamente în literatura antichității, manualele de *savoir vivre* se îmbogățesc mereu cu idei noi, combinînd elemente de istorie socială, cultură, mentalitate, gust, morală, filozofie etc. adecvate schimbărilor de lume.

O primă încercare de a desprinde cîteva trăsături distinctive ale literaturii române în ansamblu găsim în volumul intitulat *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII* (1968), conținînd atît texte reprezentative, cît și dezvoltate studii analitico-explicative ce exprimă continuitatea preocupărilor enciclopediste de la umaniști la iluminiști, iar de la aceștia la romantici. Deosebit de anevoioasă, reconstituirea completă a necesitat despuierea unor importante fonduri de manuscrise, documente, acte și corespondență. Sînt atent urmărite mai ales scrierile care conțin elemente înnoitoare și au o largă difuziune ce îngăduie urmărirea schimbărilor de mentalitate, mai ales în epoca luminilor, cînd literatura română pășește în faza modernă. Textele reproduse sînt plasate în contextul istoriei culturii române, cele patru studii ale volumului indicînd treptele unui proces literar unitar. La cumpăna secolelor XVII și XVIII se operează prima diversificare intelectuală care separă activitatea literară de domeniul acaparant pînă atunci al istoriei ; altă urmare a apetiției pentru raționalismul ortodox este creșterea curiozității de tip erudit. Așa se explică tipărirea unor cărți neangajate în edificarea religioasă și, totodată,

compunerile literare ale umaniştilor (Dosoftei, M. Costin, D. Cantemir) ori răspîndirea mare a *Florii darurilor* şi a *Pildelor filosofeşti* care au întreţinut gustul şi obişnuinţa pentru maximele ce-şi dovediseră vitalitatea în timp. Iar aportul tipografiei de la Rîmnic în secolul XVIII este interpretat pe bună dreptate ca o contribuţie iluministă. Intervenţiile istorice şi filozofice ale lui Chesarie în prefaţa *Mineelor* subliniază elementul dac în formarea poporului român, folosind şi surse iluministe apusene. Chesarie va fi continuat de Grigore care va încerca, cel dintîi, să formuleze datele specifice ale culturii române sub semnul „Sophiei" şi al idealului de libertate. Cărturarii moldoveni, în schimb, se arată foarte receptivi la stimulii străini (traducînd mult, mai ales din literatura franceză) şi la problemele de organizare a învăţămîntului. Convingerile lor se vor radicaliza la începutul secolului XIX, cînd înfloreşte literatura sentimentală, atestînd o dublă criză : de conştiinţă şi de sensibilitate. Pătrunderile luminilor europene sînt şi mai puternice în operele reprezentanţilor Şcolii ardelene. În secolul al XVIII-lea, prin urmare, cartea tipărită deţine un rol uriaş în influenţarea mentalităţii şi diversificarea genurilor literare. Model al culturii orale, cartea capătă treptat o autonomie care va întări literatura modernă. Separat şi între ele, genurile îşi conturează treptat sfera, iar cuvîntul scris se detaşează de elocinţa orală, afirmînd domeniul creaţiei estetice de sine stătătoare.

Dacă am ţine cu tot dinadinsul ca logica expunerii să corespundă întru totul ordinii obiective a publicării, chiar dacă asemenea înşiruire, raţional deductivă de astă dată, ar contraria întrucîtva un spirit geometric, ar trebui să îndreptăm sensul perspectivei de la general la particular acum, cînd şi autorul îşi extinde cercetarea la un ciclu de probleme referitoare la modelul cultural. Şi de ce nu? De vreme ce Al. Duţu însuşi a parcurs acest drum, dificultăţile în a-i reface periplul sînt realmente minime. În 1972 apare volumul *Eseu în istoria modelelor umane*, în care autorul selectează din mulţimea mostrelor cîteva exemplare aparţinînd acelor societăţi europene care au participat masiv la avansul culturii : Italia din preajma Renaşterii, Franţa şi Anglia de la finele Renaşterii, clasicismul, iluminismul şi romantismul din aceleaşi zone. Se prezintă, în realitate, cîteva personaje propuse în epoci şi de colectivităţi diferite ca modele care au incifrat vrerile şi gîndirea oamenilor la un moment dat. Iată de ce destinul lor vizează istoria culturii europene, domeniu al comparatiştilor şi al istoriei filozofiei. Materialul imens, aflat în operele lui Dante, Montaigne şi Shakespeare, este asiduu penetrat pentru a se extrage însuşirile acelui „om perfect" care, pe linia tradiţiei culturalizatoare, se caracterizează prin ordonarea necondiţionată a străduinţei idealului umanităţii. La fel se procedează pentru a se desprinde caracterele definitorii ale „gentlemen"-ului, „l'honnête homme" din piesele lui Corneille şi Molière ori din proza lui Addison şi Chesterfield. În sfîrşit, degajarea solitarului romantic cu sorgintea în *Don Juan* de Byron. Rezultatele cercetării sînt adăugite probant cu fragmente din textele interpretative elaborate de italianul E. Gavrin, francezul P. Hazard şi americanul

A. Lovejoy. De la Dante la romantici, scriitorii s-au angajat pe calea deschisă de umanism; victoriile asupra firii omenești și răsfrîngerile lor în ipostazierea mereu schimbată de-a lungul timpului se prelungesc corespunzător și în pictură, dialogul artelor rămînînd totdeauna deschis în scopuri formative. Personajul -model concentrează aspirații sociale, binele, adevărul, demnitatea, de aceea poate reapărea de mai multe ori investit cu semnificații noi în istoria civilizației, căci devenirea modelelor umane este numai o parte din istoria culturii, cu acuzate finalități educaționale.

După itinerarul instructiv printre cîteva modele de prestigiu ale culturii universale, Al. Duțu își restrînge aria preocupărilor la spațiul românesc în *Sinteză și originalitate în cultura română* (1972). Odată înfățișate direcțiile existente în istoriografia culturii române — istorică, filologică, estetică, de idei ș.a. — cercetătorul demonstrează cu argumente de netăgăduit necesitatea investigării legăturilor dintre viața intelectuală și cea socială pentru a reface momentele de vîrf ale activității culturale din secolele XVIII—XIX. Din această perspectivă metodologică prezintă apoi umanismul, iluminismul și risorgimento-ul romantic. Pentru ca în capitolul din urmă, schițînd jocul permanențelor și al modelelor, să conchidă că înclinația spiritului românesc spre sinteza umanistă potențată de ideologia luminilor a subsumat influențele orientale și occidentale, hotărînd amprenta diferențială a culturii românești; poate și a altora. Asimilările au favorizat procesualitatea sintezei neîntrerupte, asigurînd originalitatea într-o zonă de încrucișare a influențelor, marcată profund de civilizația antichității greco-latine și de cea bizantină mai apoi.

Asocierile între literatura română și cea universală abundă într-adevăr în cărțile lui Al. Duțu, un profil deliberat comparatist îl are însă volumul *Umaniștii români și cultura europeană* (1974). Se încearcă aici, prin evidențierea unor constante și diferențe majore, alăturarea fragmentului — mișcarea culturală românească de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea — la întreg, adică la umanismul european. Criticînd lucrările la care au fost neglijați factorii ce puteau conduce la reconstituirea tabloului de ansamblu al umanismului universal, autorul subliniază specificitatea culturilor din sud-estul Europei, apăsate de tradiția bizantină. În Țările române, Prerenașterea a avut drept rezultat mișcarea intelectuală umanistă care și-a făurit un program distinct și a propus un model uman ce poate fi reasamblat prin consecvente strădanii interdisciplinare. Spre deosebire de societățile occidentale, unde se dovediseră viabile modele precum cavalerul și clericul, umanistul și curteanul, omul onest și gentilomul etc., în cultura română, datorită împrejurărilor existențiale, s-au impus ca tipuri exemplare cavalerul, umanistul și cărturarul. Comparațiile dintre planul național și cel universal prilejuiesc mai întîi confruntarea imaginii din literele occidentale cu cea din scrierile românești, apoi relevă tipul de experiență intelectuală și rolul umanismului românesc în sud-estul european. Pe același drum analitic, de la mărturii scrise la structuri culturale, structuri mentale,

model cultural și imaginea despre sine ori despre alții, va merge Al. Duțu și în cercetarea de mai largă rezonanță *Cultura română în civilizația europeană modernă* (1978), în care tinde să fixeze locul literaturii și picturii post-bizantine în contextul culturii Europei. Probleme similare, împlinite cu unele date și aspecte noi, mai de amănunt însă, asupra cărora va reveni și în *Modele, imagini, privelişti* (1979).

Bibliografie

Shakespeare în Rumania, București, 1964; *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968; *Explorări în istoria literaturii române*, București, 1969; *Les livres de sagesse dans la culture roumaine*, Bucarest, 1971; *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972; *Eseu în istoria modelelor umane*, București, 1972; *Sinteză și originalitate în cultura română*, București, 1972; *Umaniști români și cultura europeană*, București, 1974; *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București 1978; *Modele, imagini, privelişti*, Cluj, 1979.

RETORICA ŞI SINTAXA ÎN *LETOPISEŢUL* .... LUI MIRON COSTIN

MIHAI MARTA

Erudiţia lui Miron Costin, caracterul savant al expunerii şi judecării faptelor istorice constituie trăsături relevante şi sub raport stilistic ale scrisului său. Ca om de ştiinţă, cronicarul are ambiţia de a-şi circumscrie opera şi prin limbă. Cu o tradiţie internă săracă, modelul său stilistic va fi, în primul rînd, limba latină. În contextul epocii, Miron Costin a ales modelul cel mai indicat, cu atît mai mult cu cît conştiinţa latinităţii poporului român şi a limbii române i-l puteau impune ca pe o datorie firească.

Cronicarul moldovean apare, astfel, ca un „creator" de limbă, în sensul efortului conştient de a supune limba scrisă unor cerinţe noi de expresie. Întreprinderea era validată de o serioasă şi suficient de fină cunoaştere a limbii latine, cît şi de buna stăpînire a limbii române, mai ales în ceea ce priveşte capacitatea acesteia de a putea adopta norme literare „retorice", mai conforme „spiritului" limbii.

Efortul a fost îndreptat îndeosebi în direcţia sintaxei, a organizării retorice a textului, mai puţin în direcţia altor nivele lingvistice.

Ca şi la Grigore Ureche, putem distinge partea naraţiunii purtătoare de informaţie istorică, de partea originală, expresie a personalităţii cronicarului.

În partea de informaţie, construcţia sintactică e mai greoaie. Preocuparea de a respecta datele predomină, iar claritatea expunerii suferă. Acumularea de evenimente şi de amănunte legate de acestea, lipsa de reliefare a momentelor principiale faţă de detaliile secundare fac ca fraza să fie neclară :

p. 117 : „Înţelegînd Ion Vodă, feciorul lui Vasilie vodă, poticala tătînu-său în Ţara Muntenească, au strîns boierii ce era puşi la boierii pre lîngă sine şi le-au dzis, cum el, nefiind de domnie pentru slabă sănătate ce avea, că era Ion vodă om slab şi deznodat şi de mîini şi de picioare, cum n-ar hi fost feciorul lui Vasilie vodă, care era ca un leu şi la hire şi la trup, iară tătîne-său lasă scaunul domniei" [1].

Principala dificultate constă în articularea elementelor subordonate faţă de regentele lor, în plasarea stîngace a gerunziilor, precum şi în pierderea controlului asupra lungii intercalări „cum el ... iară tătîne-său", care, prin plasarea complementului indirect înaintea predicatului, dă naştere unei neplăcute confuzii sintactice.

Celălalt nivel al textului, în care cronicarul îşi exprimă idei proprii şi comentează, deoarece nu mai este supus presiunii datelor şi faptelor ce trebuie comunicate, beneficiază de o organizare la nivel sintactic care pune în lumină în mod pertinent preocuparea autorului de a elabora retoric enunţul.

În asemenea părţi ale cronicii, nu puţine, dorinţa lui Miron Costin de a organiza retoric enunţul scris se vădeşte de la largi fragmente, pînă la secvenţe — părţi ale unor propoziţii.

Preambulul sfîrşitului domniei lui Vasile Lupu este un lung comentariu asupra măririi şi decadenţei :

p. 113 : „O ! nesăţioasă hirea domnilor spre lăţire şi avuţie oarbă. Pre cît să mai adaoge, pre atîtea rîhnéşte. Poftile a domnilor şi împăraţilor n-au hotar. Avînd mult, cum n-ari avea nemică le pare. Pre cît îi dă Dumnedzău, nu se satură. Avînd domnie, cinste, şi mai mari şi mai late ţări poftesc. Avînd ţară, şi ţara altuia a cuprinde cască şi aşea lăcomind la altuia, sosesc de pierd şi al său. Multe împărăţii în lume, vrînd să ia alte ţări,

---

[1] Citatele sînt extrase din : Miron Costin, *Opere*, ed. P. P. Panaitescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1958.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 259—262, Bucureşti, 1981.

s-au stîns pre sine. Aşea s-au stîns împărăţiia lui Darie împărat de Alexandru Machidon; vrînd să supuie ţările greceşti şi toată Machidoniia, Darie au stîns împărăţia sa, de-au căzdut pre mînule lui Alexandru Machidon.

Aşea împărăţiia Cartaghinii, vrînd să supuie Rîmul, au căzdut la robiia rîmlenilor. Aşe Pir împărat, vrînd să ia Italiia, au pierdut şi ţările sale [...].

Aşe şi Vasilie vodă, avînd fericite vremi de domniie în pace den toate părţile, că şi ţara nu era nici cu o datorie îngreuiată, fără nici o dodeială despre turci, carii avea începută sfadă cu perşii şi într-acele părţi sta cu valuri, au început svadă cu Matei vodă domnul muntenesc pentru domniia acei ţări; ori că nu-l încăpea Muldova, ca pre un om cu, hire înaltă şi împărătească mai mult decît domnească, ori că siliia să vadză pre fecioru-său, la domnie, care hire au părinţii spre feciorii săi să-i vadză în viaţa lor ieşiţi la cinste: dòmnii la domnii pre feciorii săi poftesc să-i vadză ieşiţi, boierii la boierli, slujitoriul să bucură să-şi vadză de slujitorile pre feciorul său harnic, pementeanul, de hrana pămîntului, pre feciorul său, destoinic poftește să-l vadză".

Întinsul enunţ este de o remarcabilă unitate, datorită în primul rînd, structurii organizate ca o amplă analogie trecut-prezent, topos dezvoltat 'secundum artem' cu exemple aşezate cronologic — Darius, Cartagina, Pyrrhus — şi original completat cu destinul lui Mihai Viteazul. Exemplificarea constituie prima parte a analogiei, divizată, la rîndul ei, într-o parte generală şi una ilustrativă. Această parte a doua este constituită într-o gradaţie cronologică a cărei simetrie este relevată de un cvadricolon introdus anaforic de adverbul „aşa", primul colon beneficiind de o amplificare demonstrativă, celelalte reluînd structura sintactică a acestuia, fără amplificarea determinărilor: „Aşea împărăţiia Cartaghinii, vrînd să supuie Rîmul, au căzdut la robiia rîmlenilor; aşea Pir împărat, vrînd să ia Italiia, au pierdut şi ţările sale; Primul colon se individualizează şi prin repetiţia secvenţei iniţiale, reluată în încheiere; „Aşea s-au stîns împărăţiia lui Darie împărat ... Darie au stîns împărăţiia sa". Ideea subliniată de cronicar se prezintă antitetic: a m b i ţ i e/r e z u l t a t, ilustrînd partea întîi, a cărei structură simetrică pune în lumină tot o gradaţie ascendentă, precedată de o alternare antitetică marcată anaforic: „Pre cît ... avînd ..., precît ... avînd...", ultima secvenţă introducînd exemplificarea: „Avînd ţară, şi ţara altuia a cuprinde cască şi, aşea lăcomind la altuia, sosesc de pierd şi al său", nu numai prin conţinut, ci şi prin structura sintactică reluată în partea ilustrativă, care concretizează ideea ambiţiei deşarte.

A doua parte a analogiei, domnia lui Vasile Lupu, se leagă de prima parte, nu numai prin conţinut — ambiţia voievodului de a stăpîni şi Ţara Românească, ambiţie urmată de pierderea propriei ţări — ci şi prin repetarea construcţiei sintactice a cvadricolonului ilustrativ: „Aşea şi Vasilie vodă, avînd fericite vremi...", dezvoltată ulterior ca o largă perioadă structurată pe o explicaţie cauzală. Unitatea întregului enunţ se materializează ciclic la nivelul conţinutului prin parcurgerea drumului invers, de la particular la general, ceea ce închide într-un amplu 'ambitus' întregul fragment, marcat astfel de o evidentă şi intenţionată simetrie.

Trebuie scoasă în evidenţă tratarea vădit complexă a ultimei părţi prin repetiţii simetrice: „domnii ... la domnli, ... boièrii ... la boierli, slujitoriul ... la slujitorie, ...pementeanul ... pămîntului", şi inversiuni realizate în vederea unei savante şi complexe simetrii finale: „slujitoriul să bucură să-şi vadză de slujitorie pre feciorul său harnic, pementeanul, de hrana pămîntului pre feciorul său, destoinic poftește să-l vadză", terminată ritmic printr-un şir de trei amfibrahi — x — / — x — / — x —, cu rol de clauzulă.

Deşi singular, discursul, ca element al naraţiunii istorice, procedeu consacrat al istoriografiei clasice, dovedeşte şi mai pregnant caracterul elaborat:

p. 128: „Crăiia Leşască, cîte şi ce slujbe are despre noi, nime, ca Crîmul, nu este martor. Cu noi leşii ş-au lăţit crăiia, cu noi nu bagă în samă nice o împărăţiie, în nedejdea noastră mai mult, să ridică asupra împărăţiei turceşti şi Crîmul să-l ia de la turci către crăiia lor amu este gata.

Iară ce bine au cazacii şi ce volnicii de la dînşii? Robii în Crîm au mai bună viiaţă. Ce adu-ţi aminte, luminate hane, slujba noastră, care o am făcut-o moşului tău, Şaan Ghirei sultan. Nu lepăda de la tine mare izbînde şi vestite în toată lumea, nu te lăsa de mare avuţie şi dobînde, care în puţină vreme pren noi ţ-or veni la mînă, nu lăsa să se mai întărească nepriiatinul tău şi călcătorul de volniciile noastre, leahul.

Au nu vedeţi că v-au început a vă călca şi pre voi leşii? Cîmpii, cît ţin între Nipru şi Nistru, ei stăpînesc cu cetele lor, Bugeacul, cu oamenii săi, în toate dzile îl pradă, Coneţpolschii Horunjii v-au prădat pînă în Or în ceste dzile.

Aceste toate începături sînt. Iată cărţile craiului ! Citiţi-le, ce ne scriu, să lovim Crîmul, să cuprindem marea. Iară de te vei îndoi, hane, şi n-oi avea la tine credinţa, feciorul meu, la curtea ta, zălog oi pune !"

Împărţirea pe unităţi a discursului este realizată de apariţia clauzulelor : „către crăiia lor *amu este gata*", $-\smile--/\smile-$ (peon II şi troheu), „*volniciile noastre leahul*", $---\smile-$ / $/\smile-/\smile-/$ (mesomacru, troheu, troheu), „*în ceste dzile*", $-\smile-/\smile-/$ (amfibrah, troheu), „*feciorul meu, la curtea ta, zălog oi pune*", succesiune de iambi încheiată de un amfibrah, $--/$ $/-\smile/-\smile/-\smile/-\smile-/$, secvenţă ritmică de mai mare întindere, deoarece închide întregul enunţ.

Fiecare unitate a discursului este o perioadă riguros construită, structura analogă a apodozelor fiecăreia fiind un tricolon : I „... cu noi ... ; cu noi ... ; noastră" ; II „nu lepăda ; ... nu te lăsa ; ... nu lăsa..." ; III „Cîmpii ... ei stăpînesc..., Bugeacul ... îl pradă ..., Conetpolschii ... v-au prădat ...".

Partea finală, abruptă, aduce argumentul concret al faptului faţă de peroraţia retorică. Întregul discurs pune în evidenţă familiarizarea lui Miron Costin cu procedeele oratoriei clasice pe care le aplică limbii române.

Perioada apare nu numai în organizarea unor enunţuri de amploarea celor citate. Această structură sintactică caracterizează acea parte a textului istoric eliberată, cum am arătat, de presiunea evenimentului relatat. Efortul depus de cronicar este considerabil ; sînt însă, inerent, inegale. Reuşitele apar mai ales cînd conţinutul sprijină construcţia ciclică, d. ex. în cazul comparaţiilor :

p. 193 ; „Ce, cum floarea şi pometii şi toată verdeaţa pămîntului stau ovilite de brumă căzută peste vreme şi apoi, după lină căldura a soarelui, vin iară la hirea şi la frîmseţele sale cele împiedicate de răceala brumei, aşea şi ţara, după greutăţile ce era la Radul vodă (care vacurilor de mirat au rămas, cum au putut începea înţelepciunea acelui domn, aceia nemilă de ţară), au venit fără zăbavă ţara la hirea sa şi pănă la anul s-a împlut de tot bivşugul şi s-au împlut de oameni".

Comparaţia amplă facilitează organizarea periodică a frazei, efectul fiind accentuat de inversarea termenilor comparaţiei. Ceea ce este în mod deosebit de remarcat, este distribuţia clară a elementelor sintactice ale propoziţiilor, figurile de construcţie (inversiuni, antiteze, enumerări, dislocări, intercalări) susţinînd unitatea perioadei prin inteligenţa utilizării lor : „lină căldura soarelui", „înţelepciunea acestui domn, aceea nemilă de ţară", „s-au împlut de tot bivşugul şi s-au împlut de oameni".

Aceeaşi articulare logică pe elementele comparaţiei, care se distribuie firesc în protază şi apodoză, se regăseşte şi în exemplul următor :

p. 135 : „Precum munţii cei înalţi şi malurile cele înalte, cînd să năruesc de vreo parte, pre cît sînt mai înalţi, pre atîta şi durăt fac mai mare cînd să pornesc, şi copacii cei înalţi mai mare sunet fac cînd să oboară, aşe şi casele cele înalte şi întemeiate cu îndelungate vremi, cu mare răzsîpă purceg la cădere cînd cad, într-acela chip şi casa lui Vasilie vodă, de atîţia ani întemeiată, cu mare cădere şi răzsîpă şi la deplină stîngere au purces de atunci".

Deşi mai complexă, protaza fiind la rîndul ei divizată în protază şi apodoză, constituite tot ca o comparaţie, construcţie cerută de evoluţia logică de la general la particular, fraza se desfăşoară clar, unitatea ei fiind marcată de corespondenţa determinărilor temporale din două părţi ale protazei, precum şi de reluarea termenilor care încheie protaza în închiderea apodozei şi a perioadei : „... cu mare răzsîpă purceg la cădere cînd cad ...", „... cu mare cădere şi răzsîpă ... au purces".

Figurile sintactice, de construcţie şi de gîndire, apar frecvent la Miron Costin. În afară de cele amintite în exemplele analizate, mai putem reţine :

Hiasmul. p. 141 : „Iară nu sînt vremile supt cîrma omului, ce bietul om supt vremi" ; p. 98 : „Dacă se rădică pre greci, pre mine să rădică" ; p. 56 : „Banii răscolesc împărăţiile şi mare cetăţi le surupă".

Hiperbatul. p. 62 : „... foarte îmbrăcaţi bine" ; p. 85 : „După grea de scîrbă mazilie ..." ; p. 86 : „... cu mulţime de oameni şi cu desfrînate de tot podoabe" ; p. 86 ; „... soliie ca aceie la vro împărăţie prilejită" ; p. 140 : „... de lunicoasă hirea turcilor" ; p. 175 : „Şi s-au aşedzat cu întemeiată de atunce domnie".

Inversiunea. p. 142 : „Credincios pisariul" : p. 164 : „... altele a lui Vasilie vodă tupilate, ori odoară, ori bani".

Enumerarea. p. 149 : „a bieţilor lăcuitori nevinovaţi lăcaşurile, odăile şi hrana".

Exclamaţia retorică. p. 81 : „O, nestătătoare şi nice o dată încredinţate lucrurile a lumii, cum vîrsteadză şi turbură şi face lucruri împrotivă !" ; p. 102 : „O, îndrăcite a voitoriului de rău veninuri, ce nu scornéşte limba amară a nepriietinului !".

Interogația retorică. p. 165 : „... cine să va îndemna la bunătăți, de nu să vor lăuda oamenii harnici în lume, den carii unul era ales acest om?" ; p. 184 : „Cine poate deplin să scrie prada, stricăciunea, robiia Ardealului de pre acele vremi și părților aproape de Ardeal?". Remarcăm în acest exemplu și enumerarea în climax ascendent : „... prada, stricăciunea, robiia ...".

Acumularea. p. 130 : „Să scrie de acum leșii ce pojar au purces dintr-această scînteie în multe părți de lume, ce vărsare de sînge, ce pustietate țărilor, ce surupare și slăbiciune puterii crăiei leșăști, ce răssipă amare și nedobîndite cetăți, ce robii și plean de creștini în mîinile creștinești".

Antiteza. p. 141 : „Așa era de deplin la hire, iară la statul trupului era gîrbov, ghebos și la cap cucuiat, cît puteai dzice că este cu adevărat Esop la chip" ; p. 145 : „Mare netocmală în deopotriva caselor și a hirelor ! Aceasta parte era o domniie de 18 ai și împărăției cu bivșug și cu cinste sămănătoare, iară ceelaltă parte, de doi ani ieșită den țărănie". Efectul antitezelor citate este atenuat de o anume stîngăcie în realizarea lor de dezechilibrul între părțile puse în opaziție.

O anumită predilecție pentru repetiția lexicală îl face pe cronicar să realizeze adevărate tururi de forță : p. 58 „... că turcul cu vreme dă, cu vreme ia, precum este vremea așea lasă, blînd cînd este vreme de blîndețe, sămeț și ager cînd este vreme de sămeției" ; p. 184 : „... domnul din faptele domnilor, ... boierii urmînd pe boierii cei cinstești și înțălepți, slujitoriul a slujitoriu, că cinești după breasla sa cine urmadză pre cel cinsteș cinstit, cine urmadză pre cel rău, rău iaste și rău să va săvîrși" ; p. 49 : „Cu ce măsură măsuri, măsura-ți-să-va". Repetițiile citate se complică prin serii paralele de termeni care se ierahizează prin antiteze, poliptotonuri, figuri etimologice, inversiune, dislocări și elipse, care trezesc admirație dar care nu contribuie întotdeauna la claritatea expresiei datorită unei prea evidente căutări a efectului retoric. Totuși, uneori pentru concizia exprimării, rezultatul este cel scontat de autor : „... cine urmadză pre cel rău, rău iaste și rău să va săvîrși", „... cu ce măsură măsuri, măsurați-să-va".

Miron Costin a încercat să adapteze limbii române regulile subtile ale retoricii, receptate prin modelul limbii latine. Încercarea n-a fost fără pericol, de multe ori normele și figurile retorice încorsetînd nefiresc expresia românească. Dar întreprinderea a fost salutară și deschizătoare de noi și majore posibilități de expresie lingvistică și literară.

PROBLEME ALE LITERATURII ROMÂNE VECHI ÎN CORESPONDENȚA PRIMITĂ DE B. P. HASDEU

NICOLAE MECU

MOSES GASTER[1]

Prea onor[abile] domn,

Acu e rîndu meu de a mulțumi îndoit atît pentru *Cucul și turturica*[2] cît și pentru stimabila scrisoare ce o primesc chiar acu. Studiul D-tale l-am citit cu mare băgare de seamă și cu interes tot crescînd. Nu poci să tăgăduiesc că forma ipotetică în care dai D-ta rezultatele obținute mi-a plăcut foarte mult, văzînd că D-ta încă nu decizi în mod peremptoriu asupra obietului în cestiune. Îmi pare că Negruzzi[3] n-a tipărit încă adausul ce îi l-am trimes ; căci ar fi fost chiar până la un punct oarecare un sprijin pentru opiniunea D-tale, că acest cîntec ne-a fost comunicat prin intermediarea popoarelor balcanice, resp.[ectiv] a sectei

---

[1] *Moses Gaster* (1856—1939), filolog, lingvist și folclorist. După studiile liceale de la București, urmează la Breslau (azi Wroclaw) Seminarul rabinic și studiile universitare. În 1876, începe să colaboreze la revista „Columna lui Traian", iar din 1879 la „Convorbiri literare". În 1877 își trece doctoratul la Leipzig, cu teza *Zur rumänischen Lautgeschichte I. Die gutturale tenuis*. Din anul 1878, începe să colaboreze la publicația „Zeitschrift für Romanische Philologie", fondată și condusă de renumitul romanist Gustav Groeber (v. nota 8). Înapoiat, în 1881, în România, ține prelegeri de literatură română și de mitologie comparată la facultatea de litere din București. În această perioadă frecventează „Junimea" bucureșteană. Este ales, în 1885, membru de onoare al Ateneului Român. În același an, este expulzat din România și se stabilește la Londra, unde activează ca profesor universitar. În 1908, e ales președinte al asociației „The Folk-Lore Society". La propunerea lui Sextil Pușcariu, este ales membru de onoare al Academiei Române (1929). Cea mai însemnată lucrare de filologie română a lui Gaster rămîne ampla *Crestomație română*, publicată în anul 1891 la București și Leipzig. Remarcabile sînt, de asemenea, culegerea de texte *Literatura populară română*, București (1883) și ediția *Tetraevanghelului* lui Radu de la Mănicești (Londra, 1893). Ca folclorist s-a ilustrat prin studii comparatiste (urmînd teoria lui Th. Benfey, privitoare la originea asiatică a basmelor europene).

Relațiile sale de colaborare cu Hasdeu se limitează la cîțiva ani (1876—1880). Din această perioadă datează și marea majoritate a scrisorilor către acesta aflate în fondurile Arhivelor Statului din București (în total, 15 la număr). Scrisorile pe care le publicăm aici fac parte din volumul în pregătire *B. P. Hasdeu, Corespondență primită* (coordonator : Al. Săndulescu ; colaboratori : Nicolae Mecu, Viorica Nișcov, Al. Săndulescu și Mihai Vornicu) și urmează publicării în revistă a altor materiale din volum (v. „Manuscriptum" nr. 4/1980 și „Revista de istorie și teorie literară" nr. 4/1980).

[2] *Balada poporană «Cucul și turturica» în România, în Persia și în Francia*, studiul lui Hasdeu, a fost publicat în „Columna lui Traian", nr. 6—7 (iun-iul.), 1877, p. 301—303 și reluat în vol. II din *Cuvinte din bătrîni* (1880), p. 501—566 ; 694—705, cu titlul *Balada «Cucul și turturica», la români, la moravi, la provențali, la reto-romani, la perși, la turcomani etc.*

[3] Iacob Negruzzi, redactorul „Convorbirilor literare". Prima parte a studiului lui Gaster *Cucul și turturica. Studiu comparativ* apăruse în „Convorbiri literare", 13, nr. 6, 1 sept. 1879, p. 229—234. Numărul din 1 nov. 1879 publica la p. 322—324 un *adaos* al studiului, în care, printre altele, autorul reproduce o versiune sîrbească a baladei. La data prezentei scrisori, acest număr al revistei ieșene nu-i parvenise încă lui Gaster.

bogomilelor. Am dat de o paralelă foarte potrivită în literatura sîrbească. Mă mir cum ţi-a putut scăpa din vedere, pe cînd D-ta în general îmbrăţişez[i] toată literatura, cînd lucrez[i] de ceva. Eu îţi comunic alăturat acel cîntec dupe cum l-am tradus din Talvj, *Volkslieder der Serben* ed. 1835 vol. II p. 7—8 şi ed. 1853 vol. II p. 100—101(se rapoartă la ed. sîrbească din 1840 vol. I, 602, dar n-am originalu a mînă).

Mult surprins eram cînd am văzut al doilea apendice: *Povestea numerelor*[4]. Tocmai acu mă apucasem să lucrez asupra aceluiaş obiect pentru „Anuaru pentru Israeliţi" de anu viitor, sub titlu: *Originea talmudică a unui cîntec de stea românesc*. Desigur cunoaşteţi studiul profund al lui Köhler în *Or.[ient] şi Occident*, care însă nu cunoaşte paralela noastră rumânească. Zău, mă bucur că ne întîlnim pe acelaşi drum. Am dat şi de o paralelă română şi pentru a doua zicală prelucrată acolo de Köhler. Se află în Pann: *Povestea vorbii*, 1852, p. 96: „De ar fi (cum zicea lumea o zicală) — cerul tot hîrtie şi marea cerneală". Mi-ar părea bine dacă veţi trata şi această zicală de aceeaşi origine talmudică (se află şi în *Genesis* rabbah secţ. 15), care desigur s-a strecorit la noi pe aceeaşi cale ca şi cele alte, tractate de D-ta. Văz că se află asemenea pe la serbi, Talvj ed. I, 1835, II p. 78; ed. II, 1853, II, p. 176, cf. p. 384 original serb, 1840, I, 553. Îndată ce va apare broşura III din „Zeitschrift"[5] voi căpăta şi cîteva exemplare din recenziunea mea pe care mă voi grăbi a le trimite la persoanele indicate de D-ta.

Cu opţiunea pentru naturalizare încă nu m-am grăbit. Mai aştept pînă cînd voi crede că voi fi deja atît de înaintate în numărul naturalizaţilor, ca să nu fac escepţiune eclatantă între coreligionarii mei. La timp favorabil mă voi adresa, şi în prima ordine către D-ta, pentru a stărui la primirea mea în sînul naţiunei rumâne, în a cărui spirit şi simţiminte din zi în zi tind a mă aprofunda.

Sînt pe aproape gata cu studiul meu asupra Alexandriei[6]. Aştept cu o nerăbdare explicabilă cartea D-tale, mai cu seamă aceea ce ne promiteţi asupra *Căsătoriei la români*[7] şi pentru aceasta am strîns niţel material.

Cu respect şi stimă,
Dr. M. Gaster

Freiburgerstr. 44 III
Breslau 25 XI [18] 79

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XVI, pach. CXXXII, doc. 716.

2

Prea onor[abile] Domn!

În acelaş moment capăt scrisoarea D-tale, şi răspunsul lui Cihac[1], din partea D-lui Prof. Groeber[2]. Vă mulţumesc pentru estractu din Sayce[3] mai cu seamă acu, cînd Cihac

[4] *Povestea numerelor la români, la slavi, la francezi, la evrei* a apărut în cadrul vol. II din *Cuvinte din bătrîni*, 1880, p. 567—608.

[5] „Zeitschrift für romanische philologie", publicaţia lui G. Groeber.

[6] Din cîte ştim, Gaster nu a publicat separat acest studiu, ci l-a inclus în culegerea sa *Literatura populară română* (Bucureşti, 1883).

[7] Lucrarea la care se referă Gaster trebuia să rezulte din prelucrarea răspunsurilor la *Programa pentru adunarea obiceiurilor juridice ale poporului român* publicată de Hasdeu în „Columna lui Traian" (1877, p. 408—420; 427—447), apărută şi în volum cu titlul: *Obiceiurile juridice ale poporului român. Programa de B. Petriceicu Hasdeu*, ediţiune oficială, Bucureşti, 1878.

[1] A. von. Cihac, *Meine Antwort an H. Dr. M. Gaster*, apărut în publicaţia „Romanische Studien", IV, 1880, p. 451—476, ca răspuns la articolul lui M. Gaster *A Cihac's „Sur les études romaines de Ms. Hasdeu"* din „Zeitschrift für roumanische Philologie", IV, 1880, p. 468—476.

[2] *Gustav Groeber* (1844—1911), filolog german, cu merite deosebite în organizarea activităţii publicistice în domeniul romanisticii. Profesor de filologie romanică la Breslau şi Strassburg. Întemeietor, în 1877, al publicaţiei „Zeitschrift für romanische Philologie" şi al seriei „Bibliotheca romanica", redactor al masivului compendiu *Grundriss für romanische Philologie* (Strasburg, 1886).

[3] *Archibald H. Sayce* (1846—1933), lingvist englez, asirolog; profesor de filologie comparată la Oxford, unde a preluat catedra lui Max Müller. A cercetat scrierea cuneiformă. A lăsat

în loc să-mi răspunză objectiv ştienţific să apucă să mă discrediteze în ochii învăţaţilor germani prin atacuri personale. Se înţelege că nu-i voi urma pe calea aceasta de insulte personale, dar ceea ce priveşte ştiinţa : vai de dînsu. O să-l învăţ eu minte. O să-i arăt că cu grosolănia nu se respinge argumente ştienţifice ; şi dacă să apucă să-şi bată joc de noi, că căutăm totdeauna refugiu la limba albaneză, cînd nu mai ştim încotro (precum susţine el), o să-i arăt că e mai aproape a-şi explica fenomenele obscure prin limba albaneză decît prin dialecte picarde sau cipriotice. Nu ştiu ce i-a trecut prin gînd de mi-a răspuns nemţeşte, căci nemţeasca asta nici D-nezeu nu o înţelege bine. Şi de D-ta se leagă, în privinţa articolului din „Archivio glottologico" [4]. Desigur îi veţi răspunde. Nu mă îndoiesc că prof. Groeber va primi răspunsu D-tale. O monstruozitate de argumentaţiune este ceea ce zice Cihac, pg. 454 no. 15, în privinţa vorbei „viezură". Se vede că nu m-a înţeles bine, şi-a scris tot ce îi a venit în gură.

Bine mi-ar pare dacă ai putea D-ta să-mi procuri cîteva notiţe biografice despre „Cavalerul de Cihac" care nu răspunde tocmai „cavalièrement" ; asemenea dacă ai putea să-mi dai o paralelă vechiă la vorba „cioae". În Alexandria modernă, tipărită, se află vorba, dar în ms. este înlocuită printr-un nume de metal. În general cred că voi avea pe toţi învăţaţii objectivi de partea mea. Cihac nu demonstră nimic, că se citează pre sine mereu — de la o autoritate la alta mai mare ! —. Trebuie însă să aştept cu răspunsu pînă la fasciculu II, cînd se dă referatu asupra *Bochmer's Romanische Studien*. De rezultat nu mi-e teamă.

Cu profund respect,
Dr. M. Gaster.
Neue Schweidwitzerstr.
14. III

Breslau
13.V.[18] 80

Arh. Stat. Buc., fond B.P. Hasdeu, vol. XVI, pach. CXXXII, doc. 720

34 Warwick Road
Maida Hill : W.
Londra 28.V.1891

D-le Hajdeu,

Mi-am isprăvit *Chrestomaţia* [1], şi uitînd acele mici deosebiri de vederi care ne-au dezbinat odinioară, îmi fac o deosebită plăcere a-ţi trimete d-tale un exemplar al acelei cărţi.

D-ta — fără a voi să te măgulesc — eşti fruntaşul filologiei române, şi cui, dacă nu d-tale, să trimet o carte pe care, poate singur, o vei şti să apreciezi din înaltul punct de vedere al ştiinţei şi al muncei osînduitoare.

Priimeşte te rog acea carte, ca un omagiu trimes de peste nouă mări şi nouă ţări, ca un prinos adus măiestrului filologiei române. Judecă cu duhul blîndeţelor, dacă vei găsi că a încercat şi n-a reuşit.

Al. d-tale devotat,
M. Gaster

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XVI, pach. CXXXII, doc. 721.

---

lucrări fundamentale asupra gramaticii limbilor mesopotamiene şi de lingvistică generală. A studiat textele biblice din perspectiva filologică.

„Estratul" la care se referă Gaster poate fi din lucrarea *Introduction to the Science of Language*, publicată de Sayce în anul 1880.

[4] Hasdeu publicase în revista „Archivio glottologico", condusă de marele lingvist italian G. I. Ascoli, articolul *Le type syntaxique „homo ille bonus" et sa parentèle* (III, 3, 1878, p. 420—441).

[1] *Chrestomaţie română*, 2 vol., lucrare de căpetenie a lui M. Gaster, apărută în 1891 la Bucureşti şi Leipzig.

MIHAI VORNICU

CONSTANTIN CHIRU

București, 5/18 februariu 1907

Prea onorate domnule Hasdeu!

În hrisoavele moșii părintești, moștenite de la tata mamei mele, Mihail Furduescu, am găsit o condicuță coprinzînd mai multe scrieri din anul 1780 și pînă la anul 1799, purtînd iscălitura „Logofătul Iordake Furduescu". Condicuța coprinde (după vechiu [*sic*!] manuscris, citit și scris de paleograful Alex. N. Doicescu):

La anul 1780. O lungă povestire, pe 96 pagine — textual:

„Amurat împăratu al Vavilonului a auzit că s-au sfătuit creștinii să rîdice împărat la Ierusalem; el îți scrie, Afiloge împărat al Ararii, să te ridici cu oști, să mergi la Ierusalem, și ți-am trimis și oști într-ajutor; să arzi, să robești cetatea Ierusalemului și să sfărîmi biserica creștinească care este deasupra gropii lui Hristos, ca să nu se pomenească numele acelui înșelător în lume. Iar de nu vei face porunca mea, ca să știi, cu moarte amară vei muri" ect. [*sic*!] (urmează pe 96 pagine, în formă de roman istoric religios).

La anul 1790. Logofătul Iordake Furduescu scrie — textual:

„Istoria domnilor Țărei Românești, cîți au stat din vremea Radului ce să chiema Negru, care s-au pogorît din Țara Ungurească cu oști și au gonit pe tătarii care locuiau într-aceste locuri; și au stat domn al Țărei Românești, la leatul de la Hristos 1290".

Cronicaru [*sic*!] reproduce în condicuță numele și datele domnii [*sic*!] a 86 voievozi din Muntenia, cu începere de la Radu Negru-vodă, în anul 1290, și pînă la domnia lui Nicolae Petre Mavrogheni, din anul 1786. Ilustrînd domniile cu puține fapte războinice; ci *mai mult despre monastiri.*

Deosebit de acestea, cronicaru [*sic*!] înregistrează, pe o altă pagină din manuscript, o a doua domnie a lui Ion Mihai Constantin Suțu-voievod, la anul 1791.

Pe o altă pagină, înregistrează marele cutremur din anul 1790, martie 26, la orele două din noapte, cu care ocazie menționează că în acel an, cînd era și „răzmeriță", era domnitor un prinț neamț.

La anul 1799. Logofătul Iordake Furduescu scrie o lungă și interesantă poemă în versuri asupra tăierei capului lui Angerliu-voievod, la anul 1798, febru. 18, (reproduc numele voievodului *Angerliu*, cum este scris în manuscris, iar nu *Hangerliu*). El ridiculează [*sic*!] domnia rapace a fanariotului voievod; deplînge pe sărmana raia (popor); arată poltroneria boierească față de un arap. Poemă foarte interesantă.

În vechea condicuță se văd note și socoteli scrise de mîna logofătului Iordake Furduescu — cît și mai multe socoteli scrise de mîna fiului său Mihail Furduescu, cheltuieli scrise cu ocazia nunței unicei lui fiice, răposata mea mamă.

Vechea condicuță ce coprinde scrierile mai sus arătate am oferit-o Academii Române. Mă simt fericit, atît ca fiul al țărei, cît și ca laureat al Academii, să pot oferi celei mai înalte instituțiuni culturale a țărei vechea scriere din anul 1780 a străbunului meu Iordake Furduescu, scrieri cu încercări asupra literaturei și istorii țărei, a timpurilor îndepărtate [1].

În speranța că scumpa dv. sănătate — pentru noi toți adoratorii d-tale, prețioasă — vă va da puteri spre a citi scrierile străbunului meu, vă rog să binevoiți, prea onorate

---

[1] Manuscrisul este înregistrat sub nr. 3162 la Biblioteca Academiei. Pentru relatarea versificată a decapitării lui Hangerliu, logofătul Iordache Furduescu este numai copist (cf. Dan Simonescu, *Cronici și povestiri românești și versificate*, București, 1967, p. 305—306); autorul, necunoscut, trebuie să fi fost martor ocular al întîmplării. C. Chiru a publicat textul, atribuindu-l bunicului său, în *Monografia comunei Gura Foii din jud. Dîmbovița*, București, 1925, p. 26—36.

domnule Hasdeu, a primi espresiunea sentimentelor mele de deosebită stimă şi consideraţiune ce vă păstrez.

Constantin Chiru
Inginer Inspector General
fost Director General al Poştelor

77 Calea Dorobanţilor

Bucureşti

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XIII, pach. LXXVIII, doc. 596

GRIGORE SILAŞI [1]

Cluş, 2 dec.1877

Stimate doamne !

De la despărţirea noastră în Cluş [2] nu ţi-am scris şi, cu toate acestea, noi cei de pe aice simt profund că am avea lipsa să stăm în relaţiuni mai intime şi în corespundenţe mai dese cu d-voastră, cei dincolo de Carpaţi, ca să căpătăm, ca nişte sentinele din cele mai espuse ale românismului, în păsurile şi strîmtoririle noastre, încoragiare şi sucurs [3].

Permite-mi să-ţi cer astădată sucursul binevoitor.

Mă încurcai în ceartă cu un colega profesor de la facultatea filozofică de aice asupra ezistenţei „universităţei" din Cotnari, înfiinţate de principele Iac[ob] Despot al Moldaviei pre la 1562—1564. Voi fi silit a apăra ezistenţa acelei universităţi de colega meu negată, în faţa lumii literare maghiare ori germane, după ce în cursurile mele ţinute la această universitate [4] o afirmai. Afirmaţiunea mea o întemeiasem numai pe scurta amintire ce se face despre dînsa în o cuvîntare a părintelui d-tale [5] (Pumnu, *Lepturariu* [6], t. IV, part. I, pg. 124) şi pe ceea ce-mi aduceam aminte dintr-un estract ce-l publicaseşi înainte cu ani în „Traian", pare-mi-se, după *Vita Iacobi Despotae, Moldaviae vajvodae, scriptore Joan. Sommer*, Vittenbergae, 1581. Acum însă atîta nu-mi ajunge, ci aş avea lipsă au de acea carte prea rară, carea, ca „liber unicissimus" [7], în bibliotecile de aice nu se află, au cel puţin de estratul publicat în „Traian" relative la cestiunata universitate. Nu prejeta derept aceea a-mi sta întru ajutor, dispunînd să capăt pe cale postale numerii respectivi sau, dacă altcum nu se poate, anul respectiv întreg din „Traian", ori pre lîngă recepere postale a preţului, ori altmintre.

---

[1] *Grigore Silaşi* (1836—1897), filolog român din Transilvania; profesor de limbă şi literatură română la Universitatea din Cluj. Doctor în teologie la Viena (1862), membru fondator al societăţii studenţilor români „România jună". Membru onorar al Academiei Române (1877). Adversar al „Junimii" ieşene, a scris în şi a apărat o limbă română savantă, bazată pe neologismul latinizant. A publicat studii filologice şi de folclor în mai toate revistele transilvănene importante. Principiile lingvistice şi le-a expus în *Renaşterea limbei româneşti în vorbire şi scriere*; în folcloristică a urmat linia mitologizantă şi latinistă a lui t. Marienescu. Traducător din Iulius Caesar.

[2] Hasdeu fusese în Transilvania, trecînd şi prin Cluj, în vara lui 1871.

[3] „ajutor" (< lat. *succursum*).

[4] La Universitatea din Cluj.

[5] *Alexandru Hîjdeu* fusese şi el cărturar, membru numit la întemeierea Societăţii literare, devenită Academia Română.

[6] Aron Pumnul, *Lepturariu rumânesc cules den scriptori rumâni*, I—IV, Viena, 1862—1865.

[7] „carte foarte rară" (lat.).

Firește că m-aș bucura cînd aș putea căpăta cartea însăși, erga [8] garantare din parte-mi și retrămetere în timpul cel mai scurt.

M-ai deobliga foarte binevoind a-mi împărtăși și alte notițe și îndegetări [9] privitoare atît la zisa universitate, cît și preste tot la starea învățămîntului la români în sec. XV-XVII (școalele superiori din Succava înființate de princ[ipele] Alexandru cel Bun al Moldaviei la 1430, Academia lui Vas[ile] Lupu, școalele popolari rădicate pe lîngă băsericele parohiali-sinodice de C. Duca și Ș. Cantacuzenu către finele secolului XVII scl.). Ca unul carele ani îndelungi ai cutreierat cîmpul istoriei noastre națiunali, debunăseamă vei fi dat preste urme prețioase cu respect [10] la școalele române din epoca cestiunată. Desclinit [11] organizațiunea lor internă, în scrierile *(cronicarii rom*; *„Epoca lui V. Lupu și Mat[ei] Basarab" de Misail** [12]; scl.) ce cunosc eu, nu se prea detaliază; și chiar de aceasta aș avea lipsă: cîți profesori funțiuna în cutare și cutare așezămînt școlar? ce metod urma în propunere, vezi bine, precît putea fi vorba pe atunce de metod? cari era cărțile didactice? și alte asemeni.

Cerîndu-ți scuzele pentru incomodarea ce-ți fac, perseverez

al stim. d-tale

pururea reveritor [13]
Dr. Gregoriu Silasi
prof.

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVI, pach. CCCLII, doc. 1230

J. HONORÉ ABDOLONYME UBICINI [1]

Paris, 36, r[ue] du Montparnasse
le 29 juin 1870

J'ai appris, Monsieur, par un de nos* compatriotes [2], M. Perietzanou-Buzău, que vous aviez bien voulu prendre quelque intérêt au document concernant le prince de Moldavie Georges-Etienne, publié dans le „Moniteur roumain" du 29 mai. Vous auriez en même temps, avec infiniment de justesse, relevé dans les notes dont j'avais accompagné la publication de ce document une erreur qui s'y est glissée par une inadvertance de ma part, dont j'ai quelque peine aujourd'hui à me rendre compte, et que je remercie de m'avoir signalée. Il s'agit de ce *Spatharius**, qui est bien en effet un nom propre — le nom d'un personnage très connu [3] —, et non pas, comme je me l'étais figuré à première vue, un nom de dignité. Que

[8] „contra", „față de" (lat.).
[9] „indicații" (< lat. *indigetare* „a numi").
[10] „cu privire" (latinism).
[11] „deosebit" (ardelenism).
[12] *George Missail* (1835—1906), publicist, folclorist și magistrat. Colaborator al mai multor ziare liberale, cu articole politice și literare. A publicat studii de folclor în stil romantic exaltat, cu concluzii fanteziste, o încercare de roman, *România veche și România nouă* (1869) — fără valoare.
[13] „respectuos" (< lat. *reveriri* „a respecta").
[1] *Jean H. Abdolonyme Ubicini* (1818—1884), ziarist și istoric francez venit în România, participant la revoluția de la 1848, secretar al guvernului provizoriu. Întors în Franța, a fost un susținător al cauzei românești în fața Europei. A publicat lucrări de istorie contemporană și politică: *Mémoire justificatif de la révolution roumaine du 11/23 juin 1848*, *La question des principautés danubiennes devant l'Europe* (1858), *Etude sur les populations chrétiennes de la Turquie d'Europe* (1867), un studiu despre *La Roumanie militaire*. I. *Histoire de la force armée en Valachie et en Moldavie jusqu'à l'avènement du prince Couza*; a prefațat ediția franceză a colecției de poezii populare a lui Alecsandri *(Ballades et chants populaires de la Roumanie*, Paris, 1863). C. Bengescu i-a tipărit postum, în 1886, *Les origines de l'histoire roumaine*. Cetățean de onoare al României (1867) și membru onorific al Academiei Române (1871).
[2] „Compatrioți", Ubicini considerîndu-se și el român (vz. nota precedentă).
[3] Se referă la Nicolae Milescu Spătarul.
* Subliniat în text.

voulez-vous ! J'ai constaté et je constate tous les jours, dans nos livres, dans nos journaux, tant d'exemples d'erreurs de ce genre — ainsi *vornik*, *postelnik**, pris pour des noms de baptême —, qu'il ne m'est pas venu tout d'abord à l'idée qu'il pût s'agir de Nicolas Spathar. Et remarquez bien que Nicolas Sptahar n'était nullement un inconnu pour moi, ayant eu occasion, en vacances dernières, de voir le mss. de son *Voyage de Tobolsk aux frontières de Chine* (en grec), conservé dans la bibliothéque du monastère du St. Sépulcre, à Constantinople.

Je vous signalerai à cette occasion une courte notice — intéressante pourtant — sur le mss. et sur l'auteur dans l'ouvrage de Sathas [4], βιογραφίαι τῶν ἐν τοῖς γράμμασι διαλαμψάντων Ελλήνων Athènes, 1868, p. 399.

Quant aux textes en question, ils ont été indignement défigurés dans le „Moniteur", mais j'aime à penser que vous ne m'aurez pas rendu responsable de cette mutilation, dont je me suis plaint du reste, en demandant une révision plus sévère des épreuves.

Je saisis avec empressement, Monsieur, cette ocassion de vous remercier pour l'envoi du journal [5] (il me manque cinq numeros : 1, 2, 12, 19 et 23, que je voudrais bien avoir), et vous prie de me croire en toute sincérité

votre dévoué serviteur
A. Ubicini

P.S. Seriez-vous assez bon pour faire remettre la lettre ci-jointe à l'ex-ministre des Cultes, M. Cretiesco [6], qui m'a écrit et dont je n'ai l'adresse ?

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVIII, pach. CDVIII, doc. 1347

[4] *Constantinos Sathas* (1842—1914), istoric și literat grec, autor al unor studii de istorie și cultură neo-greacă, editor al epopeii bizantine *Digenis Akritas* (în colab. cu E. Legrand, Paris, 1875), al unei colecții de documente *Monumenta historiae hellenicae* etc.

[5] „Columna lui Traian", apărut la 1 martie 1870, bisăptămînal, apoi hebdomadar (mai tîrziu, revistă lunară) ; 62 de numere în acest an.

[6] *Alex. Crețescu* (1825—1885), jurist român, ministru la Culte și Instrucțiune Publică în cabinetul Ion Ghica (1869). Cererea lui Ubicini cădea strîmb, fiindcă Hasdeu era în conflict cu Crețescu, pe care îl atacase dur în ziarul „Traian" I (1869), nr. *60*, 25 sept., și *88*, 4 dec.

* Subliniat în text.

DOCUMENTE INEDITE PRIVITOARE LA TIPĂRIREA *ISTORIEI VECHII DACII*

MIHAIL CARATAȘU

Dionisie Fotino s-a născut la Patras (Peloponez) în 1769 și a murit în 1821. După terminarea studiilor a fost un timp profesor de muzică la școala Patriarhiei din Constantinopol, iar spre sfîrșitul secolului se stabilește în Țara Românească, unde îl întîlnim ca preceptor la copiii familiilor boierești. Bun cunoscător al realităților politice din țară și apreciat de domnitorii fanarioți, reușește să obțină rangul de serdar. Dionisie Fotino a fost nu numai un istoric erudit, ci și un scriitor satiric, muzicant de talent, pictor și poet. Opera sa de căpetenie rămîne desigur *Istoria Veehii Dacii*, publicată la Viena, în 3 volume și considerată de contemporani drept „une oeuvre remarquable" și mai ales „l'ouvrage grec le plus important sur la Roumanie" [1]. Valoarea ei constă, în primul rînd, în sintetizarea într-o operă unitară și scrisă cu eleganță, a unui vast material informativ din țările române și din literatura istorică europeană; pentru ultima perioadă (de după 1800) autorul este un erudit și obiectiv cronicar al faptelor contemporane.

Dar, dincolo de valoarea ei strict științifică, ce comportă încă numeroase considerații, documentele, parțial inedite, privitoare la editarea ei peste hotarele Țării Românești, la Viena, constituie un capitol, aproape singular, în istoria cărții și tiparului în România. Ne referim la bogata corespondență (peste 40 de scrisori în limba greacă) purtată de Fotino cu negustorul patriot și cărturar Zenobie Constantin Pop, care a patronat, cu generozitate și competență, tipărirea acestei opere. Acest important fond documentar, aflat în colecțiile Bibliotecii Academiei R.S.R., a fost semnalat, cu totul parțial și din alte puncte de vedere, de către Nicolae Iorga [2], în marea lor majoritate informațiile rămînînd încă necunoscute și nepublicate.

În continuare ne vom referi la cel mai interesant și important document al acestui fond și anume la *scrisoarea-contract* a lui Dionisie Fotino, din toamna anului 1817, în care sînt stipulate toate condițiile și indicațiile tipografice și editoriale ale autorului [3]. Scrisoarea, pe care o reproducem integral în anexa comunicării, este, pînă în prezent, cel mai vechi document complet privind regimul de editare și de tipărire a unei lucrări, cu toate elementele tehnoeditoriale și bibliofile necesare, cunoscut în istoria cărții vechi românești.

Recomandările lui Fotino se referă atît la *Istoria Vechii Dacii*, cît și la *Noul Erotocrit*, o altă operă de mare circulație a acestui cărturar, tipărită tot la Viena, în aceeași perioadă cu opera sa istorică.

Aflăm astfel date privitoare la *mărimea* și *structura bibliologică a tirajului* celor două opere: 1000 exemplare, pentru *Istorie*, din care 500 „să se tipărească pe aceeași hîrtie ca la „Mercurul Savant" [4], „cu aceleași caractere de tipar pe care mi le-a trimis tipografu! într-o foaie pe care o anexez aici, cu legătură semi-franceză", iar 500 exemplare, constituind tirajul comercial propriu-zis, „să fie tipărite cu aceleași caractere pe hîrtie ordinară și cu legătură, de asemenea, ordinară, pe dinafară, cu hîrtie". Ultimul gen de legătură la care se referă

---

[1] Cf. Börje Knös, *L'histoire de la littérature neogrecque*, Stockholm-Göteborg-Uppsala, 1962, p. 572.

[2] *Contribuții la istoria literaturii române la începutul secolului al XIX-lea*, București, 1906.

[3] Cf. *Biblioteca Academiei R.S.R.*, pachet P $\frac{215}{LXI}$

[4] „Mercurul Savant" (Λόγιος Ἑρμῆς), revistă literară, subvenționată de domnitorii Țărilor Române, apărută la Viena în 1811 sub direcția lui Antim Gazis (Cf. Börje Knös, *L'histoire de la littérature neogrecque*, Stockholm-Göteborg-Uppsala, p. 585—587).

Fotino era, de fapt, un mod de legare a cărții în carton, peste care se cașera o foiță de hîrtie cu elementele bibliografice ale foii de titlu și cu alte elemente ornamentale.

Prevăzînd o mai mare circulație pentru *Noul Erotocrit*, Fotino cerea un tiraj de 1500 exemplare, din care numai 500 cu legătură semi-franceză și pe hîrtie specială, restul de 1000 de exemplare fiind destinate comerțului larg de carte.

Pentru prima dată în istoria cărții românești avem indicații precise referitoare la un *tiraj restrîns*, bibliofilic, din fiecare lucrare, de numai *50 de exemplare*. Se pare că un asemenea procedeu există mult mai de mult, dar el apare acum pentru întîia oară menționat explicit și cu aplicație la anumite opere.

Volumele bibliofile, destinate a fi distribuite gratuit, după cum precizează Fotino, „pentru obraze mari", urmau să fie selecționate din seturile de 500 exemplare, cu legătură semifranceză și hîrtie fină, la care se adaugă și o supralegătură „în aur".

Menționăm apoi, grija autorului pentru *ilustrarea* cărților sale, făcînd recomandarea ca *Noul Erotocrit* să fie ilustrat cu 47 de „chalcografii", cu precizarea : „Nu vreau să fie prea fine, dar mijlocii, ca să nu coste prea mulți groși", în timp ce pentru ilustrarea paginilor introductive, autorul cerea realizarea unor gravuri, la ambele cărți de bună calitate, indiferent de costul acestora.

Se dau și indicații precise, ce probează un mare rafinament editorial, referitoare la *cerneala tipografică* („să nu fie albicioasă"), iar comentariile adiacente textului principal să fie culese cu „caractere cît mai subțiri și curate".

Autor cu reale calități științifice, Fotino se preocupă, chiar de la început, de problema, extrem de importantă pentru acuratețea unui text, a alegerii *corectorului*, care trebuie să fie „cel mai pricopsit corector", fiind „plătit ceva mai mult, numai să lucreze cu atenție și grijă".

De asemenea, remarcăm cunoștințele sale adecvate în arta tiparului, atunci cînd recomanda editorului vienez, pentru urgentarea apariției celor două scrieri, de mare întindere și cu numeroase dificultăți, să se împartă tipărirea „la două teascuri", adică „la un teasc *Istoria Vlaho-Moldaviei* și la alt teasc *Noul Erotocrit*, ca să se tipărească cît mai repede și să nu se cauzeze vreo întîrziere".

Autorul se arată, deopotrivă, preocupat și de difuzarea cărților sale. În acest sens, solicita publicarea unei *înștiințări* „în gazete" (evident, în gazetele din Viena), iar „cine dorește să se aboneze să scrie la București către preacinstitul *Gheorghe Sachelarie;* la Iași catre preanobilul arhon agă *Alexandru Beldiman*, la Constantinopol către preacinstitul Apostol Pappa", difuzorul vienez urmînd a fi stabilit la fața locului.

Din păcate nu cunoaștem textul pe larg al acestei înștiințări, dar ar putea fi aflat prin cercetarea ziarelor vieneze contemporane.

Un post-scriptum al scrisorii precizează însă că textul înștiințării nu a mai fost elaborat (de Fotino, dar tot el dădea indicații privind modalitățile de întocmire a acesteia : „... această (înștiințare) să se facă de la tipografie și să cuprindă epocile *Istoriei Vlahiei*, după cum sîn (trecute) la începutul primului tom, iar prenumeranții vor plăti cîte 3 galbeni olandezi pentru trei tomuri ale *Istoriei Vlaho-Moldaviei* și pentru două tomuri ale *Noului Erotocrit*, dînd la început în mînă o jumătate (din sumă), iar cealaltă jumătate cînd vor primi toate cărțile".

ANEXE (traducere)

Iată că trimit pentru tipografie primul tom al *Istoriei Vlaho-Moldaviei* (rămîne să mai trimit cu altă ocazie celelalte două tomuri care sînt aproape gata), precum și cele două tomuri ale *Noului Erotocrit*. În urma înștiințării, în limba germană, ce mi s-a făcut prin Gheorghe Sachelarie, hotărăsc după cum urmează :

1000 adică una mie exemplare să se tipărească din *Istoria Vlaho-Moldaviei*, din care :

500 adică cincisute exemplare să se tipărească pe aceiași hîrtie ca la „Mercurul Savant", cu aceleași caractere de tipar ca în foaia ce mi-a trimis tipografu și pe care o anexez alăturat ; legătura să fie semifranceză ; costul volumului să fie cel mult un florin.

500 adică cincisute exemplare să se tipărească cu aceleași caractere, pe hîrtie ordinară, cu legătură ordinară, pe dinafară cu hîrtie.

1500 adică unamiecincisute exemplare să se tipărească din *Noul Erotocrit*, din care :

500 adică cincisute exemplare să fie tipărite pe același fel de hîrtie ca la „Mercurul Savant", cu aceleași caractere ca mai sus și cu legătură semifranceză.

1000 adică unamie exemplare să se tipărească de asemenea cu aceleaşi caractere, pe hîrtie ordinară, şi cu legătură ordinară, pe dinafară cu hîrtie.
Figurile ce se vor pune în cele două tomuri din *Noul Erotocrit*, potrivit însemnărilor ce se află la locurile lor, vor fi în număr de 47. Rog pe epistat mai întîi să facă socoteala cu zincograful cam cît ar costa toate volumele, inclusiv hîrtia, şi rog să mi se comunice prin poştă costul şi dacă îmi va fi la îndemînă voi răspunde şi voi face comanda şi pentru acestea. Nu vreau ca aceste /figuri/ să fie prea fine, ci mijlocii /de calitate mijlocie/ să nu coste prea mulţi groşi.
Tiparul să fie foarte curat, iar textul să fie corectat de către cel mai priceput („pricopsit") corector, urmînd a fi plătit ceva mai mult dacă va lucra cu atenţie şi grijă.
Ar fi mai bine ca lucrul să fie împărţit la două teascuri, adică la un teasc *Istoria Vlaho-Moldaviei* şi alt teasc *Noul Erotocrit*, pentru a se tipări cît mai repede şi fără zăbavă.
Prietenul care va fi numit epistat şi îngrijitor /al lucrării/ de către Gheorghe Sachelarie pentru tipărirea acestor cărţi să încheie contract cu tipograful, atît pentru hîrtie, cît şi pentru caractere. După corectură să nu rămînă greşeli /Deasemeni să se stabilească/ cîte coli va fi obligat să dea în fiecare săptămînă şi cum se va face plata.
/Rog/ să mi se trimită copie de pe contract, iar tipărirea să înceapă neîntîrziat.
După ce voi fi înştiinţat de cele de mai sus, adică cît vor costa figurile, atunci voi scrie dacă îmi convine să înceapă şi pe acestea la a doua mea comandă.
Să se facă neapărat figurile atît la începutul *Istoriei Vlaho-Moldaviei* cît şi la începutul celor două tomuri din *Noul Erotocrit*. Cer ca aceste /figuri/ să fie lucrate cu finețe. În contract să se menţioneze că tipograful nu are voie să tipărească decît numărul de exemplare cerut de mine, însă după trei ani acesta va putea să retipărească dacă doreşte.
Cerneala să nu fie albicioasă, iar caracterele de la comentarii să fie cît mai subţiri şi curate.
La cărţi să se facă atîtea rînduri cîte sînt şi la „prototipuri", ca să nu se facă volumele nici prea mari nici prea mici.
Dacă volumele *Istoriei Vlaho-Moldaviei* se vor face ceva mai mari nu strică.
Din volumele *Istoriei Vlaho-Moldaviei* cu legătură semifranceză cer ca :
50 cincizeci volume să aibă legătură frumos împodobită cu aur pentru obraze mari, la fel
50 cincizeci volume din *Noul Erotocrit*.
După terminarea tipăririi primului tom al *Istoriei Vlaho-Moldaviei*, precum şi a celor două tomuri ale *Noului Erotocrit*, imediat să fie legate şi să mi se trimită cu prima ocazie şi fără întîrziere.
Să se publice în gazete înştiinţarea alăturată şi cei ce doresc să se aboneze să scrie la Bucureşti către preacinstitul *Gheorghe Sachelarie;* la Iaşi către preanobilul arhon *aga Alexandru Beldiman*, iar la Viena către prea cinstitul domn...* Prea cinstita persoană care se va îngriji de tipărirea cărţilor amintite şi se va înţelege cu domnul Sachelarie pentru toate cheltuielile ce se vor face atît la tipar, legatul cărţilor, cît şi pentru expedierea lor pînă aici, iar chir Gheorghe /Sachelarie/ se va înţelege cu mine pentru toate cheltuielile de mai sus, potrivit contractului încheiat între noi. Epistatul are numai obligaţia să-mi aducă la cunoştinţă, prin poştă, cîte coli au ieşit şi să grăbească lucrul pentru că sînt nerăbdător să văd sfîrşitul /acestei lucrări/, deoarece mă grăbesc şi eu ca să termin şi celelalte două tomuri ale *Istoriei Vlahiei*.
Rog de asemenea pe epistat ca îndată ce va primi cărţile trimise şi va începe tipărirea lor, să fie aşa de bun, dacă e cu putinţă, să facă socoteala atît pentru tipar cît şi pentru legat — potrivit descrierii mele — şi să-mi trimită notă cam cîte mii florini-hîrtie s-ar ridica întreaga cheltuieală a cărţilor, spre ştiinţa mea, întrucît după aceea am şi alte cărţi de tipărit.
/1817/ Dionisie Fotino
/P.S./ Deoarece n-am reuşit să scriu înştiinţarea şi s-o trimit /rog/ ca aceasta să se facă de la tipografie şi să cuprindă epocile *Istoriei Vlahiei*, după cum sînt /trecute/ la începutul primului tom. Prenumeranţii vor plăti cîte 3 galbeni olandezi pentru 3 tomuri ale *Istoriei Vlaho-Moldaviei* şi pentru 2 tomuri ale *Noului Erotocrit*, plătind la început jumătate /din sumă/ iar cealaltă jumătate cînd vor primi toate cărţile...
După aceea voi trimite şi lista prenumeranţilor .

B.A.R.S.R. pachet P $\frac{215}{LXI}$

* nu specifică numele.

adică unamie exemplare să se tipărească de asemenea cu aceleași caractere, pe hîrtie ordinară, și cu legătură ordinară, pe dinafară cu hîrtie.

Figurile ce se vor pune în cele două tomuri din *Noul Eroicerii*, potrivit însemnărilor ce se află la locurile lor, vor fi la număr de 47. Rog pe epistat mai întîi să facă socoteala cu zincograful cam cît ar costa toate volumele, inclusiv hîrtia, și rog să mi se comunice prin poștă costul și dacă îmi va fi la îndemînă voi răspunde și voi face comanda și pentru acestea. Nu vreau ca aceste /figuri/ să fie prea fine, ci mijlocii /de calitate mijlocie/ și nu coste prea mulți groși.

Tipărul să fie foarte curat, iar textul să fie corectat de către cel mai priceput (..pricepsit") corector urmînd a fi plătit ceva mai mult dacă va lucra cu atenție și grijă. Ar fi mai bine ca lucrul să fie împărțit la două teascuri, adică la un teasc *Istoria Vlaho-Moldaviei* și alt teasc *Noul Eroicerii*, pentru a se tipări cît mai repede și fără zăbavă. Prietenul care va fi numit epistat și îngrijitor /al lucrării/ de către Gheorghe Sachelarie pentru tipărirea acestor cărți să încheie contract cu tipograful, atît pentru hîrtie, cît și pentru caractere. După corectură să nu rămînă greșeli /Deasemeni să se stabilească/ cîte coli va fi obligat să dea în fiecare săptămînă și cum se va face plata.

/Rog/ să mi se trimită copie de pe contract, iar tipărirea să înceapă neîntîrziat.

După ce voi fi înștiințat de cele de mai sus, adică cît vor costa figurile, atunci voi scrie dacă îmi convine să înceapă și pe acestea la a doua mea comandă.

Să se facă neapărat figurile atît la începutul *Istoriei Vlaho-Moldaviei* cît și la începutul celor două tomuri din *Noul Eroicerii*. Cer ca aceste /figuri/ să fie lucrate cu finețe. În contract să se menționeze că tipograful nu are voie să tipărească decît numărul de exemplare cerut de mine, însă după trei ani acesta va putea să retipărească dacă dorește. Cerneala să nu fie albicioasă, iar caracterele de la comentarii să fie cît mai subțiri și curate.

La cărți să se facă atîtea rînduri cîte sînt și la „prototipuri", ca să nu se facă volumele nici prea mari nici prea mici.

Dacă volumele *Istoriei Vlaho-Moldaviei* se vor face ceva mai mari nu strică.

Din volumele *Istoriei Vlaho-Moldaviei* cu legătură semifranceză cer ca:

50 cincizeci volume să aibă legătură frumos împodobită cu aur pentru obraze mari, la fel
50 cincizeci volume din *Noul Eroicerii*.

După terminarea tipăririi primului tom al *Istoriei Vlaho-Moldaviei*, precum și a celor două tomuri ale *Noului Eroicerii*, imediat să fie legate și să nu se trimită cu prima ocazie și fără întîrziere.

Să se publice în gazete înștiințarea alăturată și cei ce doresc să se abonoze să scrie la București către preacinstitul *Gheorghe Sachelarie*; la Iași către preanobilul arhon ego *Alexandru Beldiman*, iar la Viena către prea cinstitul domn... * Prea cinstită persoană care se va îngriji de tipărirea cărților amintite și se va înțelege cu domnul Sachelarie pentru toate cheltuielile ce se vor face atît la tipar, legatul cărților, cît și pentru expedierea lor plnă aici, iar chir Gheorghe /Sachelarie/ se va înțelege cu mine pentru toate cheltuielile de mai sus, potrivit contractului încheiat între noi. Epistatul are numai obligația să-mi aducă la cunoștință, prin poștă, cîte coli au ieșit și să grăbească lucrul pentru că sînt nerăbdător să văd sfîrșitul /acestei lucrări/, deoarece mă grăbesc și cu ea să termin și celelalte două tomuri ale *Istoriei Vlaho*.

Rog de asemenea pe epistat ca înfiată ce va primi cărțile trimise și va începe tipărirea lor, să fie așa de bun, dacă e cu putință, să facă socoteala atît pentru tipar cît și pentru legat — potrivit descrierii mele — și să-mi trimită notă cam cîte-mii fiorini hîrtie s-ar ridica întreaga cheltuiană a cărților, spre știința mea, întrucît după aceea am și alte cărți de tipărit.

/1817/ Dionisie Fotino

/P.S./ Deoarece n-am reușit să scriu înștiințarea și s-o trimit /rog/ ca aceasta să se facă de la tipografie și să cuprindă epocile *Istoriei Vlaho*, după cum sînt /trecute/ la începutul primului tom. Prenumerații vor plăti cîte 3 galbeni olandezi pentru 5 tomuri ale *Istoriei Vlaho-Moldaviei* și pentru 2 tomuri ale *Noului Eroicerii*, plătind la început jumătate /din sumă/ iar cealaltă jumătate cînd vor primi toate cărțile...

După aceea voi trimite și lista prenumeranților.

E.A.R.S.R. pachet P. $\frac{215}{LXI}$

---

* nu specifică numele.

TEATRU ROMÂNESC INEDIT : *SĂRBARE OSTĂȘASCĂ* DE MATEI MILLO

ANDREI NESTORESCU

Prima încercare dramatică a lui Matei Millo — o scriere originală — datează din 1834, de cînd viitorul ilustru actor, în vîrstă de 20 de ani, era încă elev al pensionului Victor Cuénim din Iași. Ea se intitulează *Sărbare ostășască* și este o piesă strict ocazională, compusă în onoarea noului domn al Moldovei, Mihail Sturdza, înscăunat cu mare fast în vara acelui an. Jucat la 10 noiembrie 1834, de ziua onomastică a domnitorului și în prezența acestuia, de către elevii pensionului Cuénim, cu Millo însuși în rolul principal, „micul vodevil într-o facire" s-a bucurat de o primire favorabilă din partea asistenței și a autorităților, cele din urmă de atîtea ori potrivnice folosirii limbii române pe scenă. Împrejurările în care a avut loc spectacolul, impresia produsă asupra publicului, precum și reacția lui Mihail Sturdza la această manifestare teatrală, expresie a deșteptării conștiinței naționale, au fost consemnate, cu oarecare detalii, în gazeta oficială a vremii :

„Elevii pansionatului d. Chiunem au dat, la prilejul serbării Sf. Mihail, la Teatrul Varietăților, o reprezentație în limba franțeză, la care au fost de față o numeroasă adunare. Această petrecere s-au închiet cu o mică piesă în limba românească întitulată « Serbarea militară », cu cîntice, alcătuită și jucată de d. Matei Milu, elev acestui pansionat. Aplaudisiri conglăsuitoare și înnoite însoțea toate aluziile (asămănările) și vădea plăcerea ce avea privitorii de a vedea pe fiii lor făcîndu-să organi a simțirilor de dragoste către un domn iubit.

În privirea îngrijirii ce hărăzîră d. Chiunem pentru creșterea tinerimei, Pre Î. Domn au binevoit a-i mărturisi a sa mulțămire, trimețindu-i și un frumos ceasornic de aur cu acest înscris săpat : « Îngrijirea hărăzită educației pregătește viitorimea soțietății ».

Și un alt ceasornic [au dat] tînărului Milu, pe carile o educație desăvîrșită îl va face folositor și plăcut soțietății. Pre Î. Domn au încurajit și pe ceialalți elevi, d.d. : Alex. Mavrocordat, Filadelf Chiunem, I. Crupenski, Const. Varnav, T. Braescu, I. Diamandi, I. Docan, I. Negri, C. Crupenski, I. Brănișteanu, I. Alecsandri, G. Diamandi, P. Docan și A. Kogălniceanu, carii au împlinit roluri în acea reprezentație"[1].

Modestă ca realizare artistică, în ciuda fluenței versurilor și a unor replici „populare", cu o acțiune naivă, punctată excesiv de momente festiviste, dar însuflețită, dincolo de frazele de circumstanță, de un autentic patriotism și de o speranță sinceră în „deplina fericire" a țării, piesa lui Millo prezintă, după opinia noastră, un real interes istorico-literar, conferit, de bună seamă, de cumularea cîtorva însemne de pionierat cultural. Într-adevăr, examinată sub raportul priorităților, *Sărbare ostășască* se înscrie în rîndul celor dintîi piese românești reprezentate în Moldova [2] și face parte, totodată, dintre primele două-trei lucrări dramatice inspirate de istoria națională, mai veche sau mai nouă [3], căci, aici, odată cu evocarea — e drept, expozitivă — a trecutului eroic al neamului se urmărește și celebrarea — prin

---

[1] „Albina românească", nr. 98, 18 noiembrie 1834, p. 374—375. În legătură cu acest spectacol vezi și : Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 219 ; *Istoria teatrului în România*, vol. I, Editura Academiei, București, 1965, p. 167—168 ; Mihai Florea, *Matei Millo*, Editura Meridiane, București, 1966, p. 42—43 ; T.T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, Ediție și studiu introductiv de I.C. Chițimia, Editura Minerva, București, 1975, p. 102—103.

[2] Vezi, în acest sens, cronologia propusă de Mihai Florea, *op. cit.*, p. 253.

[3] Prima piesă de teatru românească inspirată de istoria patriei este socotită a fi *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, de Gh. Asachi, reprezentată la 26 august 1834 cu prilejul încoronării lui Mihail Sturdza (cf. *Literatura română — Dicționar cronologic*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979, p. 97).

intrigă — a unui important eveniment istoric contemporan : înființarea „miliției pămîntești" în Principate. Ea este, în altă ordine de idei, prima piesă de teatru românească în care apare, ca personaj, Ștefan cel Mare, chiar dacă în chip de „duh" și exclusiv cu menirea de a-și binecuvînta, la începutul domniei, îndepărtatul succesor „regulamentar". În sfîrșit, *Sărbare ostășască* marchează debutul scriitoricesc al lui Matei Millo [4], nu numai cel mai mare actor și animator al vieții teatrale românești din întreg secolul al XIX-lea, dar și înzestrat autor dramatic, cu un loc din păcate nu îndeajuns de exact stabilit în istoria dramaturgiei naționale, printre altele și din cauză că multe din piesele sale — originale, prelucrări, localizări — nu au fost nici pînă în prezent tipărite și, în consecință, nici riguros cercetate [5].

Spre deosebire de celelalte două piese românești jucate la Iași în cursul anului 1834 — *Serbarea păstorilor moldoveni* și *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, datorate lui Gh. Asachi [6] —, al căror text s-a pierdut, *Sărbare ostășască* (tributară, probabil, ca factură generală, primeia dintre ele) se păstrează, la Biblioteca Academiei R.S.R., în trei copii, toate datînd din 1834 : ms. 2849, 3104, 2692. Dintre acestea, ms. 2849 este un autograf al lui Matei Millo, semnat (f. 3r.), precum și singurul care se deschide cu o *Alegorică epistolie hărăzitoare*, recitată desigur de tînărul artist înaintea spectacolului propriu-zis, în chip de *captatio benevolentiae*. Alegerea ms. 2849 ca text de bază pentru transcrierea noastră s-a impus, așadar, de la sine. Deosebirile existente între ms. 2849, pe de o parte, și celelalte două, practic identice între ele [7], pe de altă parte — printre care și o schimbare în distribuție : „Costachi Crupenski" în loc de „I. Docan" — ne fac să bănuim, dacă nu o reluare, măcar o intenție de reluare a spectacolului, ceea ce ar explica și prezența, în ms. 3104 și 2692, a unor indicații scenice suplimentare. Atunci cînd le-am considerat ca absolut necesare pentru mai buna înțelegere a textului, am ținut seama de ele, marcîndu-le între paranteze drepte urmate de asterisc.

f. 1 r.

SĂRBARE OSTĂȘASCĂ

Mic vodevil într-o facire, alcătuit de d. Matei Millo și jucat la prilejul sărbării numelui Prè Înalțatului nostru Domn Stăpînitoriu, Mihail Grigorie Sturza, pe Teatrul de Varietăți, în Ieși, la 10 noiemvr[ie] 1834. //

f. 2 r.

Alegorică epistolie hărăzitoare

Din parte autorului, Î[nalțimii] S[a]le.

În zadar trudesc, stăpîne, în zadar sudori vărs vale,
În zadar *nenorocitul* voi să dau Mării[i] Tale,
Să-i culeg de flori mănunchiuri de pe un loc, pămînt care,
Ca drumul bătut de vite, pic de verde pe el n-are.
Să-l scormonesc, colbul, țărna, dar, vai mie ! să-mpietrește,
Muncii mele nu răspunde, nici lacrămei ce-o stropește.
Atunci truda mă oboară, mă darmă, putere-mi scurge,
Toată vîna îmi slăbește cînd văz nedejde că-mi fuge.
Ah ! caz obosit cu totul, trupul meu plin de răceală,
Obrazul mi să cuprinde de a morții gălbineală
Și toate vestesc că fără cè mai mică așteptare
Voi să trec în rîndul celor ce sînt lipsiți de suflare !

---

[4] Observații pertinente asupra acestui debut, la Mihai Florea, *op. cit.*, p. 158—160.

[5] Cu titlu de curiozitate, menționăm că din cele cca. 25 de piese rămase de la Matei Millo, numai patru *(Poetul romantic, Baba Hîrca, Apele de la Văcărești, Chirița la expoziția de la Viena)* au fost publicate în timpul vieții autorului, și încă una *(Însurățeii)*, împreună cu primele două de mai sus, în vol. *Primii noștri dramaturgi*, Editura pentru literatură, București, 1955.

[6] Vezi și N. A. Ursu, *Prefață* la Gheorghe Asachi, *Opere*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973, p. XXVI—XXVII.

[7] Ms. 3104 : *„Sărbarea ostășască", micul vodevil într-un act compus de Matei Millo.* Notă de subsol la pagina de titlu : „S-au prescris de mine, Alexandru Balica, anul 1834, luna dechemv., 16 zile". Ms. 2692 : *O piesă de teatru „Ștefan Vodă", 1834.* O copie mai tîrzie a piesei se află în ms. 4139, f. 57r.—69r. : *Sărbare ostășască. 1849. Noemvrie 22.* Lipsesc, în această variantă, atît *Alegorica epistolie...*, cît și versurile franțuzești din final.

Lui Samuil Micu nu-i scapă faptul că, după această limită istorică, populaţia greacă din părţile răsăritene ale Imperiului roman a ţinut să-şi rezerve, ca un simbol al legitimităţii politice, al continuităţii statului numele de „romani", 'Ρωμαῖοι, care pe l-a refuzat deopotrivă românilor şi italienilor: „De la aceste neamuri apoi au luat şi grecii a-i numi vlahi, că numele roman grecii numai şie îl ţinea, nici la cei din Italia şi de la Roma nu-l da" [24]. Consemnarea este însă lipsită de accentele polemice pe care le vom găsi la alţi reprezentanţi ai Şcolii ardelene, ea rămîne strict obiectivă, ştiinţifică.

Adevărat fiu al secolului luminilor, Samuil Micu se vădeşte foarte cumpănit în judecăţile asupra grecităţii post-bizantine. Chiar fanarioţi, ca un Nicolae Mavrocordat, găsesc din partea lui un cuvînt de laudă pentru îndeletnicirile lor cărturăreşti [25]. Nici chiar atunci cînd deplînge „arendarea" domniilor ţărilor române la greci, de către turci, decăderea culturii şi a bisericii româneşti în beneficiul celor greceşti, în vremea fanarioţilor, Samuil Micu nu se lasă condus către izbucniri xenofobe, anti-greceşti, de tipul acelora pe care le vom întîlni la alţi scriitori ardeleni — precum Gh. Şincai — sau, mai tîrziu, în imprecaţiile lansate de romantici grecităţii post-bizantine şi Bizanţului însuşi. Nu-i mai puţin adevărat că Samuil Micu nu se gîndeşte nici o clipă să justifice în vreun fel, prin legăturile istorice ale ţărilor române cu Imperiul bizantin şi patriarhia constantinopolitană, acţiunea clerului grec în Ţara Românească şi Moldova, regimul mănăstirilor închinate, procedeele abuzive ale ierarhiei, toate incriminate de scriitor în numele ideii naţionale [26]. Este vorba aici de emanciparea reprezentanţilor Şcolii ardelene — — prin luminism şi uniaţie — de fetişul tradiţiei bizantine întreţinut mai mult sau mai puţin dincoace de Carpaţi.

Operă prin excelenţă de afirmaţie ştiinţific întemeiată, *Scurta cunoştinţă a istoriei românilor* ne recomandă aşadar în persoana autorului ei, Samuil Micu, un cunoscător avizat al izvoarelor bizantine ale istoriei românilor. El le foloseşte selectiv şi critic, interpretîndu-le în spiritul tradiţiei umaniste inaugurate la noi de Dimitrie Cantemir, de care este fără îndoială cel mai apropiat dintre scriitorii Şcolii ardelene, ca şi în spiritul sugestiilor primite din lectura operei unor umanişti străini, ca Ioannes Lucius Dalmata. Pe lîngă izvoarele bizantine, Micu foloseşte însă şi alte surse istorice, cum ar fi cele occidentale, care le completează. Istoria Bizanţului îi oferă cadrul internaţional în care el încearcă să situeze istoria românilor. Interesul pentru aceasta din urmă şi ataşamentul faţă de ideea romanităţii poporului român îl fac să adîncească în chip original aspecte de istorie bizantină de cea mai mare importanţă ca, de pildă, problema elenizării Imperiului roman de răsărit. Tonul general în care Micu tratează istoria Bizanţului este obiectiv şi lipsit de prejudecăţi favorabile sau defavorabile. Eliberat de tradiţia bizantină într-o măsură mult mai mare decît înaintaşii săi, printre care Dimitrie Cantemir este cel mai strălucit, Samuil Micu inaugurează o etapă nouă în evoluţia istoriografiei româneşti, a scrisului istoric românesc despre Bizanţ.

---

[24] *Scurtă cunoştinţă*, p. 157.
[25] *Scurtă cunoştinţă*, p. 131.
[26] *Scurtă cunoştinţă*, p. 157—159.

uniţi cu bulgarii, cei din Dachia cea noao împreună cu bulgarii întru toate asemenea părtaşi, au făcut o stăpînire şi aşea Dachia cea noao, carea acum iaste Bulgaria, de craii săi, pe care unii scriitori, bulgari, alţii vlahi îi chiamă, pentru că crăia era dintr-aceste doao neamuri, s-au ocîrmuit pînă cătră anul 995, cînd împăratul Vasilie cel Tînăr au biruit pre bulgari şi i-au supus împărăţiei Ţarigradului" [11]. În sprijinul afirmaţiei sale despre colaborarea politică bulgaro-română în sudul Dunării, Micu invocă binecunoscutul pasaj din Choniates referitor la intenţia Asăneştilor de a reface, împreună cu bulgarii, statul „unit" vlaho-bulgar de odinioară [12]. Cît priveşte cucerirea statului bulgar de către bizantini, în secolul al X-lea, scriitorul trimite la cronicarul bizantin Kedrenos [13]. În acest moment istoric însemnat, al instalării bulgarilor pe teritoriile Imperiului, Micu vede situîndu-se apariţia noului nume etnic al românilor, vechii romani, acela de „vlahi" : „De atunci au început bulgarii pre romanii cei din Dachia a-i chema vlahi şi valahi, care cuvînt în limba lor, precum în toate limbile născute din cea slovenească, însemnează roman. Pre bulgari urmîndu-i grecii carii numele roman numai şie da, au început şi ei a-i chiema vlahi, de la carii şi latinii luînd i-au chiemat vlahi şi ungurii, carii la începutul cuvîntului nu pot zice doao neglasnice, i-au zis valahi şi olahi" [14]. În sprijinul întregii teorii, corecte în esenţă, Micu citează pe Ioannes Lucius şi, prin acesta, pe Martin Cromer.

Importantul pasaj din *Scurta cunoştinţă* îşi are corespondentul în cartea a VI-a, capul XII, intitulat *Arată-să Volohia supt Constantin Pogonat, apucată de Bulgari, însă nu mult ţinută* din *Hronicul* lui Cantemir [15]. Urmînd şi el pe Ioan Zonaras, la care adaugă însă şi mărturiile altor cronicari şi istorici bizantini (Teofan, Kedrenos, Nichifor patriarhul, Pavel diaconul) care au scris despre originea şi caracterele neamului bulgarilor, Cantemir este părintele ideii despre organizarea autonomă a românilor sub control bulgăresc în nordul Dunării. Tot la Cantemir întîlnim explicaţia, reluată de Micu, a etniconului „vlahi" apărut în această perioadă [16].

De sorginte sigur cantemiriană este şi o altă importantă afirmaţie a lui Samuil Micu privitoare la începuturile vieţii noastre de stat. Este vorba despre existenţa în secolul al X-lea a unui domnitor român, Bogdan, care s-ar fi supus împăratului bizantin Vasile al II-lea Bulgaroctonul (976—1025), primind în schimbul închinării sale titlul de patriciu şi despot. De la acest Bogdan se pare că grecii i-au numit despoţi pe toţi domnii ulteriori ai românilor. Ipoteza se sprijină pe un pasaj din cronicarul bizantin Georgios Kedrenos şi pe unele interpretări ale acestui text, greşit înţelese, datorate umanistului Ioannes Leunclavius. Atît ipoteza istorică cît şi temeiurile ei erudite, inclusiv greşita înţelegere a afirmaţiilor lui Leunclavius se găsesc deopotrivă la Samuil Micu şi la Dimitrie Cantemir de la care, fără îndoială, le-a preluat [17].

Pornind de la un pasaj din Nichita Choniates, unde se vorbeşte despre dinastul balcanic Chrysos, conducătorul probabil al uneia din Vlahiile sud-dunărene, Cantemir încearcă să lege de statura lui scundă, evocată de scriitorul bizantin, denumirea de „cuţovlahi" dată de greci aromânilor : „Însămnează aice cititoriul, pentru acel Hris, ce-i zice istoricul c-au fost om mic la stat, şi precum şi el au fost tot din neamul vlahilor, că nu puţin ne arată să înţeleagem din κονδόβλαχος, adecă vlah mic, cu vreame, nărodului lui să-i fie zis, cuţovlahos, carii şi pănă astăzi, precum am şi mai zis, nu puţini să află în ţara grecească" [18]. Samuil Micu a preluat această interpretare, care supralicitează un text bizantin : „... cei mai mulţi români carii lăcuesc în Machedonia şi să chiamă vlahi şi, pentru că Hrisa, domnul lor, au fost om scurt de stat, unii greci i-au zis conţovlahi, adecă români scurţi" [19]. Micu nu se opreşte însă numai la ipoteza lui Cantemir despre numele aromânilor ; adresîndu-se şi unui cărturar străin, umanistului Ioannes Lucius, el preia de la acesta, împreună cu etimologia reală a

---

[11] *Scurtă cunoştinţă*, p. 57—58.

[12] Choniates, *Despre Isaac Anghelos*, I, 6, vezi şi *Fontes Historiae Daco-Romanae*, III, Bucureşti, 1975, p. 259—261.

[13] V. şi Cantemir, *Hronicul*, p. 374—378. Kedrenos este unul din izvoarele bizantine de bază ale domnitorului cărturar pentru această perioadă.

[14] *Scurtă cunoştinţă*, p. 57—58.

[15] Cantemir, *Hronicul*, p. 336—338.

[16] Cantemir, *Hronicul*, p. 338.

[17] *Scurtă cunoştinţă*, p. 87 (cf. p. 95), Cantemir, *Hronicul*, p. 377, pentru critica teoriei în lumina cercetărilor moderne vezi Al. Elian, *Moldova şi Bizanţul în secolul al XV-lea*, în volumul *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti, 1964, p. 105.

[18] Cantemir, *Hronicul*, p. 414.

[19] *Scurtă cunoştinţă*, p. 137.

numelui grecesc de „cuţovlahi" („români şchiopi"), cu sens peiorativ, o întreagă teorie fantezistă privitoare la originea aromânilor, identificaţi cu pecenegii colonizaţi de Comneni în regiunea Moglenei. Bazată pe o interpretare foarte personală a surselor bizantine din secolele X—XV, teoria lui Lucius şi-a găsit adepţi în lumea ştiinţifică a epocii sale şi mai tîrziu. În sprijinul acestei ipoteze, Micu citează, după Lucius, autori bizantini ca Ioan Zonaras, Nichita Choniates, Ana Comnena, Ioan Kinnamos, Laonic Chalcocondil, Constantin Porfirogenetul: „Alţii îi zic cuţovlahi, români şchiopi, pentru că, cînd s-au aşezat acolo, în bătaia carea avusă cu grecii, mulţi au fost şchiopi. Că pre la anul 1121 o parte din români, carii era mai spre Marea Neagră, trecînd Dunărea, au făcut bătae asupra grecilor şi i-au biruit, apoi acolo sate şi lăcaşe în Mesia cea de supt împărăţia Ţarigradului au făcut, către muntele Emului, ci după aceia împăratul Alexei Comnen i-au biruit şi, ridicîndu-i de acolo cu mueri şi prunci, i-au dus în ţinutul Moglenei, unde frumoasă leghioană au făcut cu ei, carii prin urmare şi astăzi lăcuesc acolo. Ţinutul acesta, Moglena, după ce s-au aşezat românii acolo, s-au zis şi Vlahia Mare, adecă Ţara Românească cea mare. Acestea nici cu limba, nici cu neamul, nici cu obiceiurile nu să osibesc de românii cei din Dachia" [20].

Prin extensiune oarecum, Samuil Micu afirmă că şi pe românii din „Dachia cea veche" istoricii bizantini „schiti îi chema, pentru că ei pre toţi cei dincoace de Dunăre schiti îi chiema şi locul Schitia îl numia, aorea cumani şi pateinatite şi misi îi chiema"[21]. Dînd această soluţie categorică şi simplificatoare delicatei probleme a etnonimiei arhaizante folosite de bizantini, soluţie împărtăşită numai parţial de Ioannes Lucius şi de alţi cărturari umanişti, Micu se găseşte la originea unor erori de interpretare a surselor bizantine ale istoriei noastre pe care Şcoala ardeleană le-a difuzat în forme adesea exagerate pînă la grotesc şi de neînţeles pentru cercetătorii moderni.

Scurta cunoştinţă a istoriei românilor, încercare îndrăzneaţă de tratare unitară a istoriei românilor din toate provinciile istorice locuite de ei, nu reflectă desigur întreaga erudiţie istorică bizantină a autorului. Samuil Micu a selectat în această operă numai acele izvoare bizantine care îi erau absolut necesare întemeierii ştiinţifice, după canoanele vremii, a unei expuneri istorice, de caracter, altminteri, foarte concis. Informaţia sa în materie de istoriografie bizantină este mult mai largă şi dimensiunile acesteia se întrevăd din pasaje în care scriitorul se referă la surse bizantine nefolosite de înaintaşi, cum ar fi de pildă relatările unor Chalcocondil sau Ducas despre faptele de arme ale lui Vlad Ţepeş [22].

Mai mult decît atît, sînt cazuri în care Samuil Micu completează informaţia lacunară din sursele bizantine prin apel la izvoare de alte provenienţe. Aşa se întîmplă atunci cînd e vorba de mişcarea insurecţională care a dus la crearea statului româno-bulgar al Asăneştilor. Spre deosebire de Dimitrie Cantemir, care se rezumă la sursa bizantină fundamentală privitoare la această mişcare — opera istorică a lui Nichita Choniates — împărtăşindu-i lipsurile, Micu pune în valoare şi deosebit de importanta corespondenţă între papa Inocenţiu al III-lea şi Ioniţă, „regele" vlahilor şi al bulgarilor[23]. Procedînd astfel, el este, credem, cel dintîi istoric român care pune în evidenţă sensul istoric real al încoronării lui Ioniţă de către pontiful roman — fapt nerelatat de izvoarele bizantine — şi cel dintîi care scoate la lumină rostul profund al ideii romanităţii românilor în activitatea diplomatică ce a premers acestui eveniment, înlesnind apropierea vlahilor balcanici de Roma. Era firesc să se întîmple astfel dacă ne gîndim că, spre deosebire de înaintaşul său, Micu se mişca în alt univers de idei, acela al luminilor transilvănene irumpte în mediul românilor uniţi, pe cînd Dimitrie Cantemir căuta încă în tradiţiile politice bizantine ale lumii ortodoxe temeiurile unei legitimităţi dinastice şi modelul unei monarhii de tip răsăritean.

Nu putem spune foarte mult despre viziunea lui Samuil Micu asupra locului Bizanţului în istoria universală şi nici despre felul în care el a apreciat legăturile istorice ale românilor cu imperiul de pe Bosfor. Structura *Scurtei cunoştinţe* ne indică totuşi cîte ceva şi în această privinţă. Micu nu pare a acorda mutării capitalei Imperiului roman de la Roma la Constantinopol, sub Constantin cel Mare, altă semnificaţie decît aceea a unui fapt de istorie internă a acestuia. Evenimentul decisiv, limita cronologică după care Imperiul roman de răsărit devine „grecesc", bizantin este pentru scriitorul ardelean aşezarea bulgarilor în sud-estul european, pe teritoriul Imperiului, şi ruperea masei romanice din cuprinsul acestuia, transformarea românilor, intraţi în sfera de influenţă a statului bulgar şi a civilizaţiei sale, în „vlahi", lucru întîmplat în secolul al VII-lea. Ideea, deşi numai implicită expunerii, prezentă şi la Cantemir dealtfel, este profundă şi merită mai multă luare aminte decît i s-a acordat.

---

[20] *Scurtă cunoştinţă*, p. 137—138.
[21] *Scurtă cunoştinţă*, p. 89—91.
[22] *Scurtă cunoştinţă*, p. 106—108.
[23] *Scurtă cunoştinţă*, p. 92—93.

SAMUIL MICU ŞI IZVOARELE BIZANTINE ALE ISTORIEI ROMÂNILOR*

NICOLAE-ŞERBAN TANAŞOCA

Interesul lui Samuil Micu pentru istoria şi cultura Bizanţului a fost statornic de-a lungul întregii sale vieţi. Este suficientă parcurgerea listei numeroaselor sale lucrări, editate şi inedite [1], pentru a ne da seama de varietatea şi multilateralitatea preocupărilor sale în acest domeniu, de împrejurările şi ţelurile care l-au determinat să se îndrepte, cu atenţie şi erudiţie, către studiile bizantine. Să amintim numai că Samuil Micu a tradus în limba română numeroase texte aparţinînd diferitelor sectoare ale literaturii teologice bizantine (omiletică, ascetică, hagiografie, dogmatică, drept canonic) [2], că el s-a îndeletnicit cu istoria bisericească universală, ajungînd astfel să se aplece şi asupra unor importante aspecte ale istoriei bisericii răsăritene şi mai cu seamă asupra problemei despărţirii catolicismului occidental de ortodoxia „greacă" [3], în sfîrşit că istoria politică a Imperiului bizantin l-a atras cu osebire în măsura în care era legată de istoria românilor, domeniul major al activităţii sale intelectuale [4].

Cea mai mare parte a lucrărilor lui Samuil Micu sînt, din păcate, inedite sau rău şi parţial editate. Întinderea şi calitatea erudiţiei bizantine, mai ales în materie teologică, a acestui cărturar român nu vor putea fi de aceea puse în adevărată şi deplină lumină decît după un studiu atent al manuscriselor sale. În cele ce urmează ne vom mărgini să cercetăm contactul lui Samuil Micu cu istoria şi cultura bizantină, aşa cum reiese el din a sa *Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor*[5], considerată sub raportul bazei documentare bizantine. Vom căuta să arătăm care sînt izvoarele bizantine folosite de Samuil Micu, în ce măsură a venit el în contact direct cu aceste izvoare, cît de originală este interpretarea pe care le-o dă în raport cu tradiţia istoriografiei româneşti în care se înscrie dar şi, pe un plan mai larg, în ce măsură se poate vorbi despre o viziune personală a lui Samuil Micu asupra locului Bizanţului în istoria universală.

Lista autorilor bizantini citaţi de Samuil Micu în *Scurta cunoştinţă* este destul de întinsă. Scriitorul ardelean a folosit pe următorii istorici şi cronicari bizantini : Sozomenos, Zosimos, Procopiu din Cezareea, Ana Comnena, Georgios Kedrenos, patriarhul Fotie, Ioan

---

* Capitol din lucrarea *Şcoala ardeleană şi Bizanţul*.

[1] Vezi Ion Lungu, *Şcoala ardeleană*, Bucureşti, 1978, p. 246–252.

[2] De pildă : *A celui dintre Sfinţi Părintelui nostru Ioan Gură de Aur, arhiepiscopul Cetăţii cei împărăteşti, tîlcuirea Sf. Evanghelii de la Matei* (ms. 155) ; *A celui dintre Sfinţi Părintelui nostru Vasilie cel Mare Arhiepiscopul Kezariei Kapadochiei rînduialile celor ce pustniceşte sau singuri sau împreună de obşte petrec* (ms. 14) ; *A Sfinţilor Părinţi Grigorie Bogoslav, Ioan Zlataust, Epifanie, Anastasie Sinaitul, Andrei Criteanul, Ioan Damaschin cuvinte şi una epistolă a sf. Teodor Studitul* (ms. 62) ; *Viaţa şi scrierile sfinţilor Părinţi Clemente Romanul, Erma, Apostolul Barnabă, Ignatie din Antiohia şi Policarp din Smirna...*, (ms. 255) etc.

[3] *Istoria împărecherii între biserica răsăritului şi apusului carea s-au făcut pe vremea lui Mihail Cerularie, patriarhul Ţarigradului şi a săborului de la Florenţa. Acum întîi în româneşte făcută* (ms. 78).

[4] *Istoria cum au luat turcii Ţeligradul şi cum au picat şi au răsipit grecii din împărăţia lor...* (ms. 126) ; *Istoria şi lucrurile şi întîmplările românilor...* (ms. Oradea 67–70).

[5] Samuil Micu, *Scurtă cunoştinţă a istoriei românilor*, ediţie îngrijită de Cornel Cîmpeanu, Bucureşti, 1963 (= *Scurtă cunoştinţă*).

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 275–279, Bucureşti, 1981.

Zonaras, Ioan Kinnamos, Nichita Choniates, Ioan Cantacuzino, Nichifor Gregoras, Laonic Chalcocondil, Ducas. Faptul recurgerii la izvorul bizantin original, în limba greacă, în ediţiile curente ale vremii *(Corpusul parizin* şi *Corpusul venet)*, uneori citate expres, ni se pare uşor de dovedit prin simpla confruntare a textelor, exact redate sau rezumate, fără greşeli provenind dintr-o traducere eronată sau dintr-o interpretare mediată întemeiată pe o atare traducere.

Nu credem însă că se poate vorbi de o operaţie sistematică de depistare a izvoarelor bizantine referitoare la istoria românilor pe care Micu să o fi întreprins, aşa cum s-a afirmat, în bibliotecile Vienei [6]. Dacă a recurs la originalul bizantin oferit de ediţiile cele mai bune ale timpului ale acestor izvoare, Samuil Micu a fost condus către ele de alţi cercetători români şi străini care le folosiseră înaintea lui şi ale căror opere îi erau cunoscute. Că aşa stau lucrurile ne-o dovedeşte compararea erudiţiei bizantine a scriitorului şi a întrepretărilor pe care el le dă informaţiilor de istorie românească din sursele bizantine cu erudiţia şi interpretările unor umanişti ca Dimitrie Cantemir, Ioannes Leunclavius sau Lucius Dalmata, citaţi dealtfel, ultimii doi, şi de învăţatul domn al Moldovei. De cele mai multe ori, Samuil Micu împrumută de la Cantemir, înaintaş recunoscut al Şcolii ardelene, atît ipoteza istorică cît şi temeiurile ei erudite bizantine [7].

Cantemiriană, de pildă, este afirmaţia lui Samuil Micu potrivit căreia prezenţa capului de bour în stema Moldovei trebuie explicată nu prin vestita vînătoare a lui Dragoş, ci prin existenţa încă din antichitate pe teritoriul Moldovei a cetăţii *Caput Bovis*, construite de Traian. În sprijinul acestei afirmaţii, Micu aduce, pe urmele domnescului său predecesor, textul lui Procopiu din Cezareea referitor la cetăţile refăcute la Dunăre de împăratul Iustinian : „În partea Dachiei carea să zice Campestris, acum Moldova, au zidit cetatea Nova şi alta Literata şi Caput Bovis sau Capul Boului, carea era cea mai de frunte cetate, de la carea Moldova şi astăzi în pecetea sa are capul boului", spune Micu trimiţînd la Procopiu, *De aedificiis*, IV, 5—7, iar mai departe, pe acelaşi temei bizantin : „În partea Dachiei carea să zicea Ripensis, acum Ţara Românească, aceste cetăţi au zidit : Pontes Adaquas, Augusta, Castra Martis şi altele mai multe în toată Dachia au făcut, dintră care unele s-au stricat, altele şi-au mutat numele" [8]. Atît localizarea cetăţii Caput Bovis în Moldova, cît şi legătura fantezist stabilită între numele acestei construcţii a lui Traian şi bourul din stema principatului românesc se regăsesc în mai multe pasaje din textul *Hronicului* lui Cantemir : „Iară la gura Dunării, au tocmit cetăţile Pincul, Cupus şi Novele, şi împotriva Novelor în cela uscat (adecă cum se prinde despre Moldova) cetate, ce să chiamă Literata ; iară şi mai în lontru de aceste, urmează cetăţuile Cantavazitis, Smornis, Campsis, Tanata, Zernis şi Duţepratul. După aceste iaste cetate, care să chiamă Capul Boului, de Traian Avgustul zidită. (Şi aceasta socotim să fie adevărat pricina, pentru ce ţara Moldovei are Herbul său, Capul Boului, iară nu ce băsnuesc une Letopiseţuri de pe Boârul, carile împreună cu căţaoa Molda, să să fie înnecat în apa Moldovei)", spune Cantemir, bazat pe acelaşi text procopian, pe care-l traduce oarecum forţat pentru a situa în Moldova cetăţi ale lui Traian [9]. Tot în Cantemir îşi are obîrşia greşita identificare a Daciei Ripensis, de fapt sud-dunăreană, cu Ţara Românească şi a aşa-numitei Dacia *Alpestris* (la Samuil Micu : *Campestris)*, inexistentă istoric, cu Moldova [10]. Prin invocarea scriitorului bizantin şi adoptarea interpretării cantemiriene, cu origini umaniste occidentale, Samuil Micu consolidează în istoriografia noastră saltul de la tradiţie la critica — fie ea eronată — de izvoare, întreprins de învăţatul principe al Moldovei.

În spiritul lui Dimitrie Cantemir şi pe baza aceloraşi izvoare bizantine încearcă Samuil Micu să lămurească o pagină obscură din istoria medievală timpurie a românilor : aceea a simbiozei româno-bulgare. Întîlnim în *Scurta cunoştinţă* un întreg capitol consacrat acestei probleme : III.1. *Dachia o prind bulgarii*. După ce înfăţişează, urmînd pe bizantinul Zonaras, năvălirea bulgarilor împotriva Bizanţului şi înfrîngerea de către ei a trupelor lui Constantin al IV-lea „Bărbosul" (668—685), Micu se referă la aşezarea noilor invadatori în sud-estul european, unde i-au găsit, la nordul ca şi la sudul Dunării, pe români : „... şi trecînd Dunărea în Mesia, carea iaste Dachia cea noao a lui Avrilian, şe-au aşezat stăpînire şi crăie. Romanii cei de acolo unii au trecut Dunărea în Dachia cea veche, unde au fost supt stăpînitorii săi

---

[6] C. Cîmpeanu în *Scurtă cunoştinţă*, p. XXVII.

[7] Asupra raporturilor dintre istoricii Şcolii ardelene şi D. Cantemir v. Ion Lungu, *op. cit.*, p. 136 şi urm. cu bibliografie.

[8] *Scurtă cunoştinţă*, p. 34—35.

[9] D. Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ed. Gr. G. Tocilescu, Bucureşti, 1901, p. 154—155 (cf. p. 249, 322).

[10] *Descriptio Moldaviae*, I, 1 (v. şi nota 3 a lui N. Stoicescu din ediţia academică a lucrării, Bucureşti, 1973, p. 54).

ARATARE AL 3^lea

STAN și SOLDAȚII

STAN

[*(care au fost în uimire, din care deodată se trezăște)*]*
O, minune neînțeleasă ! Stefan, Arbure ! Dumnezeule înalte !
(Toți soldații la glasul tunetului acest de pe urmă să trezăsc și ies din cort.)

SOLDAȚII — *horă*

Ce huiet, ce groază !
Ce-aceste-nsămnează ?
Strașnica tunare,
Trăsnetul cel tare //
f. 11 v. În spaimă ne pune !
Ce-ai văzut ? ne spune !

MIRON

Frate Stane, ce ai ? Ce ești așa spăriet, ce-ai văzut ?

ARĂTARE AL 4^lea

STAN, MIRON, SOLDAȚI, DOI OFIȚĂRI *(intră)*

OFIȚĂRI — *horă*

Ce huiet, ce groază ! *ș.c.l.*

OFIȚ[ĂRUL] 1^iu

Mă rog, ce este această tulburare ?

STAN
(uimit)

O vestire cerească ! Dumnezeule, să poate ?

OFIȚ[ĂRUL] 1^iu

Ce este, ce spui ?

STAN

Mă rog, iertați-mă, că de-abie îmi vin în sîne. Acum, aice, Stefan și hatmanul său Arbure mi s-au aratat, plini de slavă cerească, că să scoboră din nouri. O, minune ! Furtuna însuși la poronca lor s-au alinat și cu glas de tunet mi-au
f. 12 r. vestit deplina fericire Moldaviei, ce o s-o // aflăm supt ocîrmuire acestui ce numește vrednic fiu al său și care astăzi stă pe tronul patriei, poroncindu-ne să ne veselim, să sărbăm această zi.

OFIȚ[ĂRUL] 1^iu

Împliniți întru toate poronca acelui înalt apărătoriu și părinte al patriei, să sărbăm deci această zi prin feliuri de nevinovate jocuri și desfătări, căci am pus la cale, îndată ce va întra polcovnicul, să fie cu totul mierat de...

OFIȚ[ĂRUL] AL 2^lea

Ei bine, ce faci ?

OFIȚ[ĂRUL] 1^iu

A, ce era să fac ? ! Să păzîm în taină ace[e]a ce ne-am norocit a găti spre lauda numelui aceluie ce Stefan numește fiu al său — și din inimă zîceți : să trăiască !

[HORĂ OBȘTEASCĂ]*

Să trăiască, să trăiască,
Patrie să stăpînească,
Căci el astăzi ne arată
Carare de noi lasată,
Carare cè fericită,
Mai de mult de noi iubită. //

*ARĂTARE AL 5^le^*

f. 12 v. STAN, MIRON, OFIȚĂRI, SOLDAȚI, POLCOVNICUL *(cu suita)*

POLCOV[NICUL]

Prè bine, iubiții mei, prè bine, vesăliți-vă, sărbați această zi scumpă nouă, căci tot rumânul astăzi, aprins de un deosăbit entuziasm patriotic, dar... *(Perdeaua din fund să rădică și lasă a să vidè un prè înfrumusețat cort, pe lîngă care din dreapta stau 3 piramide ce fieștecare înfățoșază o amblemă cu stihuri ce să văd în transparant, din stînga asămine trei copaci, iar ambleme cu stihuri în transparant. Înlăuntrul cortului înfățoșază țifra Măriei Sale, în latură cărie de o parte stă un oștean în armură de fier, iar de cealantă un alt oștean în nouă uniformă națională.)* O, ce minunată înfățoșare! Văd că ați voit prin aceasta a-mi pricinui mierare, vă mulțămesc, iubiților! Dar ce însămnează acele scrisori? *(El merge a le ceti.)* //

f. 13 r.

În dreapta țifrei

1^iu^ piramidă înfățoșază o buhnă cu aceste :
„Oiseau de Minerve ! Va quitter ta maîtresse !
Viens, sois mon guide au chemin de la sagesse !"
2^le^ piram[idă] înfățoșază o pajură cu aceste :
„Aigle altier et fougueux, descends de ton aire !
Conduis mon esprit à la source de la lumière !"
3^le^ piram[idă] [înfățoșază] un pelican ce-și hrănește puii, cu aceste :
„Favori de la clémence, sers moi de modèle,
Inspire moi pour mon peuple ton bienfaisant zèle !"

În stînga țifrei

1^iu^ copaci înfățoșază un mare ștejar cu aceste :
„Chène fier mais bienfaisant, sois mon image !
En ne pliant jamais, tu repands l'ombrage !"
2^le^ copaci [înfățoșază] un măslin cu aceste :
„Apprends moi, humble arbre, ennemi de l'éclat,
A produire un baume pour les plaies de l'État !" //
f. 13 v. 3^le^ copaci [înfățoșază] un dafin cu aceste :
„Illustre laurier, seule ambition du sage,
Je veux le bien recherchant ton feuillage !"

Cîntice

POLCOV[NICUL]

Acum, români, videți, iată,
Că norociri vă dorește,
Gîndul său vouă în faptă
Astăzi vi să dizvălește.
Rugați deci pe ceriu fierbinte
De tot răul să-l ferească
Și cu din inimi cuvinte
Zîceți cu toți : să trăiască !

Îți mai aduci aminte de-a lor cruzime mare,
De-a lor prăzi, de-a lor jafuri, de-a lor uciderі crunte?
Să păstrăm a lor nume în veci spre blăstămare.
Spune-mi, ostașă, spune-mi, îți mai aduci aminte? } [bis]*

Îți mai aduci aminte, cînd sosî-n sfîrșit ceasul
Să ne părăsîm țara, la streini s-alergăm,
Ce vălmășag, ce jale, cum toți îndesam pasul,
Lăsînd patrie-n pradă, viața să ne scăpăm?
Îți mai aduci aminte cum, prebegind pin lume,
Prin munți pietroși, salbatici și cîmpii părăsite,
Pe-a romanilor fii nu-i mai cunoaște nime?
Spune-mi, ostașă, spune-mi, îți mai aduci aminte? } [bis]*

Îți mai aduci aminte că parc-însăninasă
Și orizonul nostru, dup-atîte nevoi,
Moldovenii nemernici trecutele uitasă,
Visa o fericire, dar vai! ce-am găsit noi! //
f. 8 v. În loc de tîrg, cenușă, răsîpuri, năruire,
Sărăcie și jale pe prag ne sta naințe,
Boale înfricoșate, ne-amenința peire.
Spune-mi, ostașă, spune-mi, îți mai aduci aminte? } [bis]*

Dar îți aduci aminte că, deși încujbați
Supt osîndita soartă, tot nu ne-am disperat
Și c-acè fericire ce-o dorèm însătați
Ne-au dăruit-o-n urmă ceriul cel îndurat?
Lui Dumnezeu din inimi s-aducem mulțămire,
Să iubim cu credință pe-al nostru Domn, părinte,
Moldova de-acum aibă zile de fericire
Și noi pururi, ostașii, să ne-aducem aminte! } [bis]*

Căci, iată, să-nălțară și bourul vestit,
Și arma strămoșască la noi iarăși veni,
Ostașul moldovan va fi nebiruit,
Să tremure vrăjmașii, să-nveți-a ne cinsti!
Cești tineri ostași vezî-i rumâni adevărați
Supt un șef ce-i iubește, șef viteaz și cuminte,
Ei vor fi totdeauna nenvinși înfricoșați
Și de-a lor veche slavă își vor aduce-aminte! } [bis]* //

f. 9 r.

MIRON

Aceasta-i, frate, de cînd lume, după vreme bună urmează furtună și după furtună iar vreme bună, deci să uităm acele grozave furtuni, pentru a ne desfăta în pace de înfrumusețata vreme ce stăpînește acum pe orizontul nostru! *(S-aude tunînd).*

STAN

Tună! Cum să poate? *(El merge în fund.)* O, ce furtună să vede viind! *(Nourii acopăr luna, ceriul să-nnegrește.)* Iată tocmai ce zicèi, ce nestatornicie a vremii, ce schimbare deodată! *(În vreme aceasta Miron fuge de Stan.* [*Stan să întoarce din fund.*]*) Miroane! Oare unde-i? Negrești s-au dus iar la culcare, lasă-l să s-odihnească, căci acum ziua s-a face, și-apoi la slujbă! *(Furtuna să mărește.)* Dar să poate, luna acè strălucitoare în așa puțînă vreme s-o acopere nouri ce nicicum nu să vidè, frumseța, săninul ce stăpînè, iată-l nevăzut! Furtuna să mărește, mă duc a mă adăposti supt cel copaci frumos păr' ce va trece lupta elementurilor. *(Își iè mantaua între umeri și să pune supt un copaci ce este-n*
f. 9 v. *stînga.)* De aist feli este și soarta împărăților, în vreme ce // norodul să vesălește de cè mai fericită pace, fără veste năpădesc dușmani și liniște piere, fieștecare, uitînd atunce tot ce fire îi dă mai scump, aleargă a-și mîntui patrie. De cîte ori întunericul nenorocirei au cuprins acest pămînt făr' ca dumnezeire să-l lasă în a sale grele învăluituri, dar, în sfîrșit, iată astăzi steaua fericirei noastre s-au ivit!

Patrie iubită,
Fii deci norocită !
După răle-atîte,
Furtuni grele sute
Ce cu groază mare
Ţ-au făcut dărmare,
Fii deci norocită,
Patrie iubită !

*[(Către privitori)]**

Voi, acei fii vrednici,
Apărători vecinici,
Astăzi cu glas mare
Faceţi-i urare, //
f. 10 r. Strigaţi toţi cu mine :
Patrie, pe tine
Te-om avè iubită,
Fii deci norocită !

(Stan, cîntînd, adoarme, răzimat fiind de copaciul pe care, îndată ce-au închis ochii, un straşnic trăsnet loveşte. El se trezăşte spăriet.) Dumnezeule, ce este?

ARĂTARE AL 2lea

STEFAN, ARBURE, STAN, SOLDAŢII *(în cort)*

(Aice Stefan cu hatmanul său Arbure să văd scoborîndu-să din nouri întovărăşiţi de duhuri.)

STEFAN

(către furtuna ce tot urmează)

Încetează, furtună, a ta straşnică tunare, încetează de a mai îngrozi pămîntul ce ocrotesc ! *(Furtuna încetează.)*

STAN

O minune !

ARBURE

(lui Stan)

Vrednicule oştean, nu te spăimînta ! Tu vezi denainte ta pe marile Stefan
f. 10 v. şi hatmanul său Arbure, care, plini de // bucurie de a vă vidè iarăşi în stare ce eraţi odată supt a lor ocîrmuire, părăsăsc pentru un menunt lacaşul dreptţilor, ca împreună cu voi să să bucure de darurile ce ceriul vă face.

STAN

O, putere cerească ! Vrednicilor stăpînitori, voi !...

STEFAN

Însuşi acela ce vă apara de năpădirele varvarilor, acel ce voi numiţi duios părinte, pătruns tot de acele santimenturi, vine să vă vestească sfîrşitul nenorocirei şi zorile fericirei voastre. Necazul ce sulfetul meu au sîmţit atîta vreme este nepovestit. Voi, români vrednici, voi, care odată eraţi groaza vecinilor voştri, frica neamurilor, pilda vetejîei, organul faptelor bune, vă priivèm, cu ce durere ! prada vecinilor voştri, organul trîndăvirei şa patimilor ! Dar astăzi iarăşi vă priivesc, cu ce bucurie ! că vă înturnaţi pe cărările ce-aţi părăsît, mîinele voastre apucă iar arma cè ruginită, cărie siliţi-vă a-i da lustru, şi inima voastră este învăpăietă //
f. 11 r. tot de acel sfînt entuziasm patriotic ! Fericire voastră s-au început, iată, cel ma i îmbunătăţît din fiii mei stă astăzi pe scaunul strămoşesc, el vă va face să uitaţi nenorocirele trecute ! A sa oblăduire va face să crească slava voastră, asupra cărie eu, din lacaşul ceresc unde mă întorc iarăşi, voi privighè pentru totdeauna.

(Stefan şi Arbure să rădică în nouri cu duhurile, urmaţi fiind de mari tunete. Ziua se face.)

f. 5. v. Ce bucurie sufletul meu simte ! Inima-mi vestește că astăzi este cè mai norocită zi a vieții mele. Luna, stelile însuși îmi par mai strălucitoare decît altădată, ce sănin, ce frumusață, ce liniște mult plăcută ! Dar să poate, toți aceștie, soldați ca și mine, să doarmă, în vreme ce eu stau priveghind, în vreme ce, cuprins de un deosăbit entuziasm patriotic, vorbesc fără să pot afla pe cineva să răspunză bucuriei mele ? O, aceasta nu să poate, nu, nicicum, trebui negreșît să-i scol. *(Soldaților)*. Hei, n-auziți voi, sculați ! Hei !... Nime nu răspunde, o, ce somn adînc ! Să scol macar pe Miron, să-l scol să simtă și el ce simt eu acum. Miroane ! Frate Miroane, ia scoal' !

Scoală, frate, nu-i pacat
Să stai în somn cufundat ?
Vezi luna cum strălucește,
Cum verdeața-ngălbinește,
Vezi stelile-mprăștiete,
Parcă-s supus-a ei fete ! //
f. 6 r. Scoal', privește, că-i păcat
Să stai în somn cufundat !
Hei, Miroane, scoală, scoală, frate !

MIRON

(în cort)

Ce este ? Ce ai ? Ce dracu te-au pălit ? Dă-mi pace să dorm !

STAN

Nesimțitule ! Cum poți dormi, cum poți sta trîndav pe o așa vreme, scoală să vorbim, să ne desfătăm de... *(Miron horăiește)*. Au adormit, i-auzi cum horăiește, o, somnorosul ! Dar cam are dreptate, căci egzersiție de ieri ne-au venit de hac, patru ceasuri însuși au ținut, însuși ofițării să vidè că nu mai pot. Cu adevărat ostinitoriu lucru-i miliție, dar cinste, slava ce cineva cîștigă șterge totul feliul de ostineală. Numai acela poate a să numi drept fiu al patriei, care o slujăște cu rîvnă și credință. *(Aice toți soldații horăiesc strașnic.)* Ce horăituri !

Sculați în picioare,
Sculați, nu-i rușine,
Iată, ziua vine,
Soarele răsare ! *(2 ori)* //

f. 6 v. SOLDAȚII

(în cort)

Lasă-ne în pace,
Ce gura nu-ți tace,
Să dormim ne lasă !
Ce ai, tu ce-ți pasă ?

STAN

Îmi pasă, vezi bine,
Că-mi este rușine
În oaste să fiți
Ș-atît să dormiți ! *(2 ori)*

SOLDAȚII

Lasă-ne în pace *ș.c.l.*

STAN

În zadar mă trudesc, văz că n-oi să-i pot scula. Miroane, scoal' tu macar !

MIRON

(în cort)

Lasă-mă, nu vezi că dorm?

STAN

Ai uitat rugăminte ce-mi făcèi ieri să-ți istorisăsc biruințăle lui Stefan.

MIRON

(se scoală frecîndu-să la ochi)

A lui Stefan! //

f. 7 r.

STAN

Dar, a lui Stefan cel Mare. Știi făgăduința ce ți-am dat.

MIRON

Mă rog, povestește-mi-le.

STAN

Ba, doar nu-s nebun să vorbesc în zadar, dacă tu chicuri.

MIRON

Eu chicur! *(El iesă cu grabă din cort.)* Putè-o-ar sta vreodată sîngile meu răce la de aistfeli de povestiri, la numele lui Stefan cel Mare? Ba, niciodată!

STAN

Ei bine, ascultă dar istorie acestui mare viteaz.

MIRON

Cu adevărat mare, spun că era de zăce stînjăni de nalt, da drept și gros nu mai puțin, în sfîrșit, un urieș.

STAN

O, ce nătăriie! Stefan era mare în a sa înțălepciune, îndrăzneală și vetejie. Brațăle sale vînoasă, voinice, purta o sabie mult mai mare decît a noastră și răsucè un prè greu buzdugan cu care oborà vrăjmașii. În vreme nopții cei mai întunecoasă, cu puțini viteji ai săi, // întovărășît de agerul său hatman Arbure, năpădè *f. 7. v.* ca un grozav leu într-o turmă de oi. Voinicii săi români atunce urmînd acestui irou vărsa cu mulțămire sîngele lor pentru patrie și atunce nație noastră era nebiruită, căci acel sfînt patriotizm strălucè tot c-o putere în inimile tuturor. Ah, dar unde-s acele zîle, unde-i acel viteaz, acel sfînt irou? Patrie noastră n-ar fi suferit toate nenorocirile ce încă cu groază ne-aducem aminte.

Îți mai aduci aminte de-acea epohă tristă
Ce căzu ca un trăsnet pe patrie iubită,
Îți mai aduci aminte de-acè vreme-a durerii
Ce prezicè Moldovii menuntul dărîmării,
Îți mai aduci aminte de tiranie care
Avè străinii despoți ș-a lor fapte cumplite?
Eu îmi aduc aminte, căci inima mă doare.
Dar tu, ostașă, spune-mi, îți mai aduci aminte? } *[bis]**

Îți mai aduci aminte de-acel ceas osîndit
Cînd a noastră peire de dușmani s-au urzit? //
f. 8 r. Nu era Alexandri, nici Stefani lăudați,
Patrie avè numai vrășmași învierșunați.

Cînd ochii mei deodată, deși painjăniți foarte,
Zăresc o lumină dulce, niște rază înfocate.
O lumină... oari, stăpîne, zice-voi a sa numire?
Ea era... era... dă-mi voie, a ta bun-oblăduire! //
f. 2 v. La privire acei stele, trupul meu, simt, să-ntărește,
Simțirele mele toate ea le-adună, le trezește.
Mă scol, mă uit împrejuru-mi, ce privesc stînd lîngă mine?
Pe-acel bun al meu prietin ce mâhnit să vede-n sine,
Pe al meu învățătoriu ce de științi mă hrănește,
Ce astăzi cu a sa cîrmă luntre mè povățuiește.
Acel Golua[1], stăpîne, văzîndu-mă-n tulburare
Mă strînge-n a sale brață și cu bucurie mare
Zice: „Vezi, vezi ce minune, lumina ce ți-au dat viață
Au lucrat în a ta țărnă și, l-a stratului tău față,
Cum au răsărit, privește, -un trandafir sau altă floare!"
Trandafir! La acest nume picioarele vrau să-mi zboare,
În mîinele lui mă zbucium, strig, răcnesc să nu mă ție,
Trandafirul vreu a smulge, ametit de bucurie.
„Ce faci? zice. Nu vezi floare că-i de ghimpi încungiurată?
Stăi să-ți agiut, vin' cu mine, fii răbdători, mai așteaptă!"
Deci, cum am văzut că ghimpii îs de dînsul dați deoparte,
Mă arunc, smulg trandafirul — dar ce văz, o, ceriu, să poate!
f. 3 r. Îi sălbatic, fără miros, ce voi face, da-l-voi oare?
„Dă-l, îmi zice-nvățătoriul, că știi că nu darul mare, //
Nu acela-ndatorește pe un Domn cu cunoștință,
Pe un Domn ce alt nu cere decît dragoste, credință!"
Deci primește-l, o, stăpîne, de la a ta slugă, care,
La picioare-ți stînd, să roagă să-l privești cu îndurare!

Matei Millo //

f. 3 v.

PERSOANELE	AHOTNICII
Stefan cel Mare	D. I. Crupenski
Arbure, hatmanul său	D. C. Varnav
Un polcovnic	D. A. Mavrocordat
Doi ofițări ai săi	D. F. Chiunem și I. Docan
Stan, suptofițăriu	D. M. Millo
Miron, soldat	D. T. Braesco
Șasă soldați horiști	Din miliție

Ofițări, soldați din suita polcovnicului.
Duhuri din suita lui Stefan.

Stena să petrece în tabără română. Persoanele, afară de duhuri, sînt din vreme noastră. [1834]* Teatrul înfățoșază tabăra română în vreme unii nopți strălucite de lună și stele. În laturi, din dreapta privitorilor, este un cort supt care odihnesc ostașii, din stînga să văd cîțiva copaci.

Toată muzica acestui mic vodevil au fost compusă în viersuri naționale de dum[nea]lui d. Hefner, capelmaistrul miliției, care au binevoit a pune al său neprețuit talent spre mai multă strălucire serbărei. //

f. 4 r.

SĂRBARE OSTĂȘASCĂ

ARĂTARE 1^iu

La deschidere perdelii, după o mică tăcere, s-aud caraulurile în depărtare strigînd: — Cine vine?

---

[1] „Gaulois", adică gal, francez; e vorba probabil de Cuénim.

STAN

(culcat fiind sub copacii din stînga, să trezească)

Ei, nu mai pot dormi, trebuie să mă scol. *(El să ridică în picioare)*. Iroicești gînduri și duioasă aduceri aminte îmi gonesc somnul din ochi.

Ah, mi-aduc aminte, o, Pronie naltă !
Îmi aduc aminte de trecuta soartă,
De-a mè tinereță, vremi nevinovate
Ce de fapte bune era-ncoronate,
De acele ceasuri prin amoriu-unite
Cînd, de pe munți, piscuri de zori aurite
Petrecèm pe sînul acei fetișoare
A cărie nume[1], ah, pe limbă-mi moare
Dar pe car-amorul cu slove-nfocate
Aici *(arătînd inima)* însămnîndu-l va sta păn' la moarte. } *[bis]** //

f. 4 v.

Mi-oi aduce-aminte, ah ! n-oi da uitării,
Casa păstorească, sămnul desfătării.
Mi-oi aduce-aminte de-acè fericire
Cînd pe-o așa vreme, cu multă iubire
La piept pe iubita strîngèm cu saltare,
Negîndind că-s toate visuri trecătoare.
Dar însă deodată datorii mai sfinte
M-au lipsit de-acele zile aurite,
M-au lipsit, dar ice *(arătînd inima)* cu slove-nfocate
Pentru totdeauna vor fi însămnate. } *[bis]**

S-au sfîrșit, ah ! iată *(arătînd sabia)* scumpa mè soție,
Mai iubit nimică de-acum n-a să-mi fie !
De-acum cu ea-n mînă, păr' la a mè moarte
Pe patrie maică voi slujî la toate,
Voi slujî vărsîndu-mi sudoare și sînge,
Ca de ai săi fii să n-aib-a să plînge.
Ci să pomenească epoha vestită
Cînd de-al său fiu Stefan era ocrotită.
Ah ! epohă care cu rîvnă-nfocată
Aici *(arătînd inima)* păr' la moarte va fi însămnată ! } *[bis]** //

f. 5 r. Zilele acele a iroizmului ș-a fericirii iarăși răsar, iarăși am apucat fierul ce atîte veacuri lăsasăm de ruginisă ! Și soarele fericirei iarăși strălucește pe orizonul nostru !

O, neam slăvit, neam românesc !
Fericire, iată, -ți vestesc,
Că din tin-o stè răsare
Ce lumina sa își are
De la doi sori prèputernici[2],
Apărători a ei vecinici.
O, neam slăvit, neam românesc
Fericire, iată,-ți vestesc !

O, loc mănos, pămînt iubit,
Norocire-ai dobîndit,
Deci din sînul tău mai varsă
Într-ale noastre săci vasă
Miere, lapte, ca nainte,
Căci avem un bun părinte,
Un tată ce ne iubește
Și-a ne ferici voiește. //

---

[1] În textul de bază : „limbă". Modificat după ms. 3104, 2692.
[2] Curtea suzerană (sultanul Turciei) și Curtea protectoare (împăratul Rusiei).

HORĂ

Să trăiască, să trăiască *ș.c.l.*

STAN

(privitorilor)

Eu vă rog cu umilință,
Fraților, de-i cu putință, //
f. 14 r. Pe Stan din inim-a ierta
De n-au putut culcat a sta,
Căci patriotizmul care
Nici somn, nici odihnă n-are,
Strigă cu-a mele cuvinte :
Să trăiți, o, Domne iubite !

HORĂ OBȘTEASCĂ

Să trăiască, să trăiască, *ș.c.l.*

PERDEAUA PICĂ

SFÎRȘIT

B.A.R., Ms. rom. 2849

GLOSAR

ahotnic = doritor, pasionat (de ceva); (aici : amator).
amblemă = emblemă, figură simbolică cu cuvinte sentențioase.
buhnă = bufniță (simbolul înțelepciunii).
a chicura = a picura (de somn).
hărăzitor = închinător.
încujbat = încovoiat.
menunt = minut.
transparant = transparență.
vale (pl.) = valuri.

O PRESTIGIOASĂ EDIŢIE A CRONICII LUI NECULCE*

Este bine cunoscută valoarea literar-artistică, istoriografică, lingvistică şi mai ales umană a *Letopiseţului Ţării Moldovei* al lui Ion Neculce. Este, de asemenea, cunoscut faptul că difuzarea operei lui Neculce a început relativ tîrziu, cam după 20 de ani de la încetarea din viaţă a autorului. Ţinută în familie, cronica ilustrului cărturar a ajuns a fi pusă în circulaţie în special prin copiile executate de Ioasaf Luca, nepotul autorului. Se păstrează, astăzi, 6 asemenea copii manuscrise realizate de Ioasaf Luca pentru diferiţi „clienţi".

Majoritatea copiilor manuscrise care au transmis, aproape de-a lungul unui secol, cronica lui Neculce au intrat în patrimoniul Bibliotecii Academiei R. S. România. Nu e lipsit de interes faptul că, în afara manuscriselor care redau textul lui Neculce ca o operă autonomă, există mai multe miscelanee în care opera respectivă este încadrată, la locul ei, în suita cronologică a cronicilor Ţării Moldovei.

Indiferent dacă reprezenta o lucrare autonomă sau o parte dintr-un miscelaneu, opera lui Ion Neculce a circulat, n u m a i s u b f o r m a u n o r c o p i i m a n u s c r i s e, pînă în 1845, cînd M. Kogălniceanu o publică la Iaşi, în vol. II al *Letopiseţilor Ţării Moldovii*. Lui Kogălniceanu îi revine şi meritul de a fi reeditat textul cronicii, într-o antologie mai amplă, în care sînt incluse şi cronicile muntene, *Cronicele României*... (vol. II, Bucureşti, 1872). Deoarece alfabetul chirilic avea încă statutul de alfabet oficial, prima variantă a corpusului lui M. Kogălniceanu s-a tipărit cu caractere chirilice, pe cînd varianta a doua a apărut (între timp se abandonase, oficial, scrierea chirilică) în alfabet latin, într-o ortografie parţial etimologizantă. Dar lipsa unui riguros spirit critic în stabilirea textului de bază (dintr-un ansamblu de versiuni manuscrise), atenţia scăzută acordată nivelului lingvistic al textului, abundenţa erorilor de lecţiune şi de tipar sînt prea evidente în ediţiile lui M. Kogălniceanu (pentru acestea şi a fost criticat la timpul său), ca să mai insistăm asupra lor.

Abia după 60 de ani se publică o nouă ediţie, o ediţie aşa-zis „comentată" a cronicii lui Neculce, şi anume aceea a lui Al. Procopovici, la Craiova, în 1932, în cadrul colecţiei „Clasicii români comentaţi" de la Scrisul Românesc. Al. Procopovici n-a făcut însă decît să reproducă, fără discernămînt, versiunea publicată de M. Kogălniceanu! Deşi lingvist, noul editor nu avea, nici el, pregătirea filologică necesară. Pe de o parte, datorită importanţei textului cronicii, care, cu toate inadvertenţele de editare, era destul de evidentă, pe de altă parte, datorită renumitului patronaj editorial, ediţia lui Procopovici a fost republicată în 1936 şi 1942.

Pentru ca să apară însă prima încercare de ediţie critică a operei lui I. Neculce au trebuit să treacă mai bine de două secole de la moartea lui Neculce. Este vorba de ediţia acad. I. Iordan, din 1955. Acad. I. Iordan este primul care a întreprins un examen minuţios al manuscriselor ce au transmis opera în discuţie, a motivat — într-un anumit fel — alegerea pe care a făcut-o pentru textul de bază şi a eliminat un număr mare dintre lecţiunile eronate ale ediţiilor anterioare. Editorul, dublat de un eminent lingvist şi de un bun istoric literar, a pus la dispoziţia cititorului interesat de istoria patriei, de istoria limbii şi literaturii române, de istoria dreptului românesc şi de istoria culturii, un text, în general, demn de în-

---

* *Cronica lui Ion Neculce, copiată de Ioasaf Luca. Manuscrisul „Mihail"*. Ediţie de Zamfira Mihail şi Paul Mihail. Cuvînt înainte de Ştefan Ştefănescu. Editura Litera, Bucureşti, 1980. XXXI + 264 p.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 2, p. 293—296, Bucureşti, 1981.

credere. Într-o formă „revăzută", ediția din 1955 a fost republicată, într-o ediție a doua, în 1959.

Acestea sînt principalele ediții ale operei lui I. Neculce, publicate pînă în prezent. Pe baza lor s-au tipărit, respectiv continuă să se tipărească, tot felul de ediții de popularizare (inclusiv ediții școlare).

Dar *nu puține* sînt capcanele unei ediții care se întemeiază pe *un* text scris de *mai* multe mîini, cu maniere grafice diferite, pe un text cu grafii discutabile și adesea indescifrabile (a se vedea, în această privință și manuscrisele lui Eminescu !), pe un text cu numeroase file lipsă. Căci așa se prezintă manuscrisul românesc 253 de la Biblioteca Academiei R. S. România, manuscris miscelaneu care conține textul de bază al celei mai bune ediții de pînă acum, al ediției I. Iordan.

E adevărat că manuscrisul românesc 253 de la Academie, prin numeroasele intervenții autografe ale lui Neculce, ne demonstrează că textul cronicii respective a fost revăzut (și completat) de autor. Dar girul autorului, într-un asemenea caz, reprezintă, oare, și ultima voință a autorului?

Răspunsul la această întrebare încearcă să ni-l dea ediția apărută de curînd, prin care se publică u n a dintre copiile manuscrise ale lui Ioasaf Luca, deci un text scris integral de un singur copist. Este vorba de manuscrisul aflat în biblioteca cunoscutului cercetător în domeniul istoriei românilor, Paul Mihail, manuscris pe care acesta, împreună cu fiica sa, Zamfira Mihail, îl dă la lumină.

Iată întîi cîteva cuvinte despre ediție. Ea se deschide cu un îndreptățit elogiu la adresa editorilor din partea directorului Institutului de istorie „N. Iorga", prof. Ștefan Ștefănescu, membru corespondent al Academiei R. S. România. Nota editorilor care urmează (p. IX—XXXI), tinde să scoată în lumină valoarea istoriografică a textului publicat, în comparație cu celelalte copii manuscrise ale cronicii, face o descriere și un istoric al manuscrisului, evaluează diferențele față de ms. 253 și caută să stabilească paternitatea intervențiilor conținute de versiunea Ioasaf Luca : unele îi sînt atribuite lui Ion Neculce, altele lui Ioasaf Luca, iar altele au paternitate incertă. În finalul notei lor, editorii prezintă principiile de reproducere a textului și unele caracteristici ale limbii și grafiei lui Ioasaf Luca.

Textul propriu-zis al manuscrisului este reprodus în transcriere fonetică interpretativă. Toate plusurile față de versiunea ms. 253 sînt marcate, în pagină, cu caractere cursive. Celelalte diferențe față de versiunea ms. 253 (variații lexicale și morfologice, cuvinte sau secvențe care se întîlnesc numai în ms. 253) sînt date în subsol, în aparatul critic, folosindu-se (deci transcriindu-se), în acest scop, ediția I. Iordan din 1959.

Un indice de nume de persoană și de nume de locuri încheie această foarte prețioasă ediție. Ediția e prevăzută și cu 6 pagini în fotocopie, după manuscris.

Este evident că grupul de copii ale cronicii lui I. Neculce, ieșite de sub pana lui Ioasaf Luca, deși cu circa două decenii posterioare morții autorului (și, implicit, ultimelor intervenții ale acestuia în textul propriu din ms. 253), reprezintă o a l t ă versiune, mai precis : o versiune care conține o serie întreagă de completări (nume de locuri, nume de persoană și diferite alte informații), dintre care numai o mică parte pot să aparțină copistului.

Să ilustrăm afirmația noastră cu cîteva exemple.

Spre sfîrșitul cap. IV, unde se relatează despre inițiativa domnitorului Dumitrașco Cantacuzino (1673—1675) de a afișa „hîrtii" (liste) cu datornicii față de domnie, versiunea I. Luca adaugă o informație inexistentă în ms. 253 : *Decii la acea vreme fiindu mitropolit kir Theodosie Barbovschii, am luat 2-trii hîrtii și au mărsu la Dumitrașco-vodă și, arătînd hîrtiile, au dzis: „Ce sînt aceste, măria-ta, au sămneli lui Antihrist?" Decii Dumitrașco-vodă miniindu-s[ă], au scos pe mitropolitul Theodosie din cas[ă] afară, cu necinste* (vezi ed. Mihail, p. 20, și ed. I. Iordan 1959, p. 60).

Descriindu-se situația economică a Moldovei sub domnitorul Constantin Cantemir (1685—1693), se amintește, la un moment dat, de o incursiune poloneză, cu care prilej un boier Crupenschii a furat caii domnitorului (vezi ed. I. Iordan cit., p. 96). Versiunea Ioasaf Luca precizează că e vorba de *Sandul* Crupenschii și că acesta a ajuns și *medelnicer mare* (redăm plusurile cu caractere cursive) : „că și caii lui Cantemir-vodă din ceir i-au luat *Sandul* Crupenschii cu un podghiaz leșescu, care pe urmă acel *Sandul* Crupenschii au agiunsu de au fost *la alți domni* și jicnicer mare *și au fost și medelnicer mare*" (ed. Mihail, p. 43). Despre acest Crupenschii nu mai e vorba în nici o altă parte a cronicii.

Cu ocazia relatării decapitării lui Const. Brîncoveanu la Constantinopol, ms. 253 încheie pasajul astfel : „Și cînd l-au tăiet, au adus pe toți solii de-l priviè" (ed. I. Iordan cit., p. 279). Versiunea I. Luca, imediat în continuare, specifică ce fel de soli : *solii moschicești și a Neamțului și a Franțozului, solul Inglezului și a Veniținului și solul Flemengului și al Leahului și al Șvedului*" (ed. Mihail, p. 162).

Completările de informații și precizările de felul celor citate sînt mai frecvente îndeosebi în partea a doua a cronicii, începînd cu domnia lui Dimitrie Cantemir. Aceeași versiune I. Luca ne oferă și unele precizări cronologice privind diferite evenimente, precizări care lipsesc în ms. 253, precum și anumite deplasări de segmente sau de pasaje întregi.

Cine este autorul tuturor acestor intervenții? Putem vorbi de un autor unic al intervențiilor sau de mai mulți?

Sîntem de acord cu editorii că lui Ioasaf Luca i se pot atribui intervențiile nesemnificative (și anume : reluarea — pentru claritate — a unui termen enunțat într-o frază anterioară sau chiar cu pagini înainte, adăugirea unor prepoziții, conjuncții, adverbe sau a altor termeni) și cel mult cîteva informații suplimentare privind unele evenimente posterioare morții lui I. Neculce. Sîntem de părere însă că intervențiile lui Ioasaf Luca vor apărea mai bine în lumină numai după ce se va face o comparație integrală între copiile realizate de el.

De asemenea subscriem la teza editorilor că cele mai multe intervenții nu se pot datora decît autorului însuși al cronicii, lui I. Neculce. Și fără aceste intervenții, documentarea lui Neculce se dovedește a fi bogată, chiar și pentru perioada prezentată în prima parte a cronicii, ca să nu mai vorbim de perioada pe care a trăit-o și de evenimentele la care a participat activ el însuși.

Faptul că anumite informații suplimentare privesc persoana tatălui lui Ioasaf, marele vistiernic Ștefan Luca, sau privesc împrejurări cunoscute lui (vezi ed. Mihail, p. 116, 117, 118, 147), ne determină să apreciem că și acesta ar fi putut interveni în anumite părți ale cronicii. Dar toate informațiile privind pe Ștefan Luca au fost, indiscutabil, cunoscute și de prietenul, tovarășul de pribegie și cumnatul său, cronicarul Ion Neculce.

Oricum, problema stabilirii paternității tuturor intervențiilor din versiunea Ioasaf Luca rămîne o problemă deschisă. Ea a fost pusă, cu multă competență, de ultimii editori și pe această linie trebuie continuate cercetările.

Meritul principal al ediției pe care o prezentăm constă în faptul că ea deschide drumul spre o ediție științifică a operei lui Ion Neculce. Manuscrisul Mihail este una dintre variantele versiunii pe care o numim convențional Ioasaf Luca. Chiar fără a face apel la variantele înrudite, manuscrisul Mihail confirmă o teză avansată, mai de mult, de semnatarul acestor rînduri (vezi ed. Mihail, p. XXV) că opera lui I. Neculce a existat și într-o a doua versiune, în afara celei cuprinse în ms. 253. Această versiune a doua, ceva mai completă și conținînd și o aranjare puțin diferită a unor pasaje sau segmente este și temperamental întrucîtva deosebită. În nota lor introductivă, editorii au arătat în ce constau aceste deosebiri. E greu de spus însă dacă versiunea Ioasaf Luca, păstrată atîta vreme în familie, dar destinată și ea cititorilor (vezi ed. Mihail, p. 138), exista — pînă la copiile lui Ioasaf — în autograful lui Neculce sau într-o copie realizată de un copist sau de mai mulți copiști. E posibil ca versiunea Ioasaf Luca să fi fost, mai mult sau mai puțin, contemporană cu versiunea din ms. 253 și să fi fost și ea așternută pe hîrtie tot în etape, ca textul neculcean din ms. 253.

Ediția P. Mihail și Z. Mihail ridică problema necesității revizuirii coordonatelor pe care trebuie să se întemeieze o ediție științifică a cronicii lui Neculce, ediție care în momentul de față lipsește. Nu e cazul să dăm noi, aici, indicații în acest sens. Dar, oricum, trebuie revăzută problema alegerii textului (sau textelor) de bază, trebuie găsită o modalitate editorială sugestivă pentru reliefarea variantelor oferite de grupul de manuscrise copiate de Ioasaf Luca, trebuie adoptată o poziție judicioasă în problema relației dintre limba autorului și limba copiștilor (ne referim atît la copiștii ms. 253, cît și la Ioasaf Luca ; procedeul generalizării particularităților limbii autorului — fie ele chiar și numai cele fonetice — în textele emanate de la diferiți copiști este total contraindicat), trebuie corectate o serie întreagă de nume proprii (de locuri și de persoană) sau comune, după variantele oferite de versiunea Ioasaf Luca... Căci este surprinzător de mare numărul formelor greșite transcrise de ms. 253, pentru cronica lui Neculce, forme care au scăpat nu numai atenției autorului, ci și atenției celor mai vigilenți editori ai operei neculceene ! Iată numai cîteva exemple (în paranteze dăm formele corecte, după versiunea lui Ioasaf Luca) : *Halep* (în loc de *Halil*), *Avrinte* (față de *Lavrentii*), *Șletin* (față de *Sneatin*), *Neopolt* (față de *Ieopoldu*), *Angria* (față de *Anglia*), *țurcanii* (față de *țăranii*), *mestecăturile* (față de *meșterșugurile*) etc. etc. (vezi ed. Mihail, p. XXI, XXX și aparatul critic la text). Ai impresia că cel puțin anumite părți din textul cuprins în ms. 253 au fost scrise după dictare !

E posibil ca un studiu mai aprofundat al raporturilor dintre versiunea cuprinsă în ms. 253 și versiunea Ioasaf Luca să aducă unele elemente mai certe pentru stabilirea paternității majorității intervențiilor oferite de cea de-a doua versiune.

Ceea ce am spus despre cronică este perfect valabil, cu unele diferențe nesemnificative, și pentru culegerea de povestiri *O samă de cuvinte*, care în unele manuscrise precede cronica, dar care lipsește atît din manuscrisul Mihail, cît și din ms. 253 (în acesta, inițial, culegerea a existat, dar cineva, mai tîrziu, a detașat din manuscris întreaga coală ce conținea filele respective !).

Iată numai cîteva dintre problemele de stringentă actualitate pe care le pune în fața cercetătorilor ediția diplomatică propriu-zisă a cronicii lui Ion Neculce, apărută nu de mult. Ediția publicată cu atîta meticulozitate de Zamfira Mihail și Paul Mihail deschide noi orizonturi în cunoașterea științifică a operei unuia dintre cei mai de seamă clasici ai literaturii române, în același timp istoriograf de prima mînă. De aceea, recomandăm cu căldură această nouă ediție.

Liviu Onu

Elena Linţa: *Catalogul manuscriselor slavo-române din Republica Socialistă România* (Vol. I—*Catalogul manuscriselor slavo-române din Iaşi*; Vol. II—*Catalogul manuscriselor slavo-române din Cluj-Napoca)*, Bucureşti, 1980, Universitatea din Bucureşti, Facultatea de limbi şi literaturi străine, 2 volume (163 pagini + 247 pagini) litografiate.

Cele două volume cuprind descrierea a 181 de manuscrise slave păstrate în bibliotecile, muzeele şi arhivele existente în oraşele Iaşi (81 de manuscrise, dintre care 47 la Biblioteca Centrală Universitară „Mihail Eminescu", 16 la Arhivele Statului, 13 la Biblioteca Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, 4 la Casa Dosoftei şi 1 la biserica Banu) şi Cluj-Napoca (100 de manuscrise, dintre care 58 la Biblioteca Centrală Universitară, 30 la Biblioteca Filialei Academiei R. S. România, 6 în Colecţia de artă religioasă a Arhiepiscopiei ortodoxe române, 5 la Biblioteca Institutului de lingvistică şi istorie literară şi 1 la Biblioteca Institutului de istorie). Pînă la apariţia volumelor de faţă, manuscrisele ieşene şi clujene din fondurile publice indicate erau cunoscute în mod parţial. Dintre manuscrisele ieşene (volumul I), numai 9, aparţinînd Bibliotecii Mitropoliei Moldovei şi Sucevei, au beneficiat de descrieri riguroase; vezi Paul Mihail şi Zamfira Mihail, în „Romanoslavica", XVIII, 1972, p. 263—319 (nr. 4, 8, 9, 13, 14) şi în „Romanoslavica", XIX, 1979, p. 33—76 (nr. 29, 32, 33, 41). Într-o situaţie evident mai bună s-au aflat manuscrisele slave din fondurile clujene (volumul al II-lea), dintre care 42 de la Biblioteca Centrală Universitară, 18 de la Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei R. S. România şi 9 din Colecţia de artă religioasă a Arhiepiscopiei ortodoxe române au fost descrise în mod sumar de I. Iufu, în „Romanoslavica", VIII, 1963, p. 451—468; ulterior o parte a manuscriselor din aceste fonduri (60 de unităţi) a constituit obiectul unei descrieri amănunţite din partea lui C. Pistrui în „Biserica ortodoxă română", XC, 1972, nr. 9—10, p. 1088—1103, XCVI, 1978, nr. 5—6, p. 608—624 şi XCVII, 1979, nr. 3—4, p. 531—562. Catalogul recent apărut încorporează, aşadar, toate manuscrisele slave existente în instituţiile culturale din cele două centre universitare [1], fapt care îi evidenţiază utilitatea şi, totodată, îi motivează apariţia.

Metoda folosită la întocmirea acestui catalog este deosebită de aceea întrebuinţată de P. P. Panaitescu la descrierea manuscriselor slave din depozitul Bibliotecii Academiei R. S. România *(Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R.P.R.*, vol. I, (Bucureşti, 1959). În primul rînd, în fiecare din cele două volume, materialul investigat aparţine mai multor fonduri, fapt care a impus descrierea manuscriselor în cadrul fiecărui fond, fondurile fiind eşalonate în ordinea numerică descrescîndă a pieselor conţinute. În al doilea rînd, în cadrul fiecărui fond, manuscrisele au fost împărţite în trei secţiuni, în funcţie de limba în care au fost redactate: I manuscrise slavo-române şi slavone; II manuscrise în alte limbi slave; III manuscrise bilingve, slavo-române. În sfîrşit, în cadrul fiecărei secţiuni, manuscrisele au fost ordonate după criteriul tematic: „1. Vechiul Testament, Psaltirea; 2. Tetraevanghel, Evangheliar, Apostol; ... 8 Sbornice, Miscelanee cu conţinut laic, letopiseţe, cronici, texte filozofice, juridice etc." *(op. cit.*, vol. I, p. 9).

Descrierea propriu-zisă a fiecărui manuscris este făcută cu minuţiozitate şi cuprinde şase secţiuni distincte în care se oferă date referitoare la: *1 identificarea manuscrisului* (titlul, data, depozitul, cota, provenienţa); *2 descrierea bibliografică*(bibliografia, cînd este cazul, starea manuscrisului, calitatea hîrtiei sau a pergamentului, numărul şi dimensiunile filelor, date despre filigran, legătură, caracterul scrierii, cerneală, iniţiale, frontispicii); *3 localizare*; *4 limba* în care este redactat; *5 conţinutul textelor*, reproducîndu-se titlurile şi subtitlurile textelor slavone în alfabet chirilic, însoţite de traducerea lor în limba română; *6 conţinutul însemnărilor*. Ambele volume cuprind în partea finală cinci indici (tematic, cro-

[1] Nu au fost, în schimb, înregistrate manuscrisele slave din colecţiile particulare; cf. 16 asemenea manuscrise ieşene descrise de Paul Mihail şi Zamfira Mihail, în *op. cit.*, nr. 2, 6, 12, 16—22, 28, 31, 34, 37—39.

nologic, de nume de persoane, de toponime şi privind locul scrierii manuscriselor). Dintre acestea, indicele tematic a fost alcătuit prea schematic, am spune cu puţină generozitate, întrucît titluri precum *Sbornic*, *Vieţi*, *Cugetări* etc. nu ne orientează decît într-un mod foarte general asupra textelor cuprinse în manuscrisele respective. Faţă de primul volum, volumul următor cuprinde, sub rubrica *Anexe*, şi reproducerile cu litere chirilice ale cîtorva însemnări şi texte româneşti selectate din rîndul celor existente pe paginile manuscriselor slave cercetate.

În mod inexplicabil, în rîndul manuscriselor slave aparţinînd Bibliotecii Centrale Universitare din Cluj-Napoca nu figurează cunoscutul *Liturghier* de la Feleac (1481), pe care acum cîţiva ani îl aflam înregistrat sub nr. 4745. Sînt şi alte texte slave sau bilingve (slavo-române) care nu-şi află locul în volumele de faţă : *Floarea darurilor* (versiune bilingvă) şi un lexicon slavon în ms. 101 (f. 61r—92v, 141v ş.u.), stihiri şi podobii (text slavon cu titluri româneşti) în ms. 306 (p. 429—476) — ambele manuscrise din fondul Bibliotecii Academiei clujene. Chiar în ms. 100 al aceleiaşi biblioteci, semnalat în vol. II, nr. 88 pentru un lexicon slavo-român, se mai găsesc texte scrise în limba slavonă pe filele 7r—14v, 19r— 20r, a căror prezenţă nu a fost indicată. Mai sînt, de bună seamă, şi alte asemenea texte risipite prin manuscrisele româneşti. Ar fi fost, prin urmare, binevenită din partea autoarei o precizare a limitelor cercetării întreprinse.

Cele mai multe manuscrise cuprind texte religioase : liturgice,patristice şi hagiografice. Datorită rarităţii lor, un interes mai mare prezintă cîteva manuscrise în care sînt încorporate apocrife şi cărţi populare. Dintre acestea, I. Iufu *(op. cit.*, p. 453, 456—457) a relevat importanţa *Sbornicului* descris în vol. II, nr. 83. Nu vom zăbovi deci asupra textelor pe care le conţine, mărginindu-ne numai să atragem atenţia că în descrierea Elenei Linţa nu figurează textele *Trepetnicului*, *Gromovnicului* şi *Coleadnicului*, existente, în schimb în descrierea oferită de I. Iufu. Deosebit de important ni se pare însă *Sbornicul* copiat în secolul al XVII-lea în Transilvania (vol. II, nr. 84), din curpinsul căruia relevăm cartea populară de origine indică *Stefanit şi Ihnilat* (ѡ притчѧ(Х) сѫписанїѣ ѥнда[2] антиохѣ ...), *Fiziologul* (primul subtitlu : О птицѣ финиксѣ ѥже естьствѣ), *Cuvînt despre cele douăsprezece vineri* (Слово о два на десѧтѣ(Х) петицѣ(Х)), *Disputa lui Panaghiot filozoful cu cei doisprezece episcopi azimiţi* (Сѫпрѣкїѣ Панагїѡда философа съ ~ вї·тѣмн еп(с)кпн азнмн(т)скы(Х)), şi, în sfîrşit, *Povestire din vechile cărţi împărăteşti despre împăratul* Asa al Iudeii (Повѣсть ѡ(т) древныѧ ~цр҃ственыѧ книгы о ѧсѣ ~црн Іѹдинѣ) — prima copie cunoscută la noi a unuia din izvoarele *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab* (pentru identificarea izvorului, vezi D. Zamfirescu, *Neagoe Basarab şi Învăţăturile către fiul său Theodosie. Probleme controversate*, Bucureşti, 1973, p. 340—342). Din rîndul cărţilor populare nesemnalate pînă în prezent în manuscrisele ieşene amintim *Povestea lui Afrodifian persul* (Повѣсть афродїѧна персѧнина — vol. I, nr. 20)—a doua copie a textului din fondurile româneşti după aceea identificată de P. P. Panaitescu *(op. cit.*, p. XVI)în ms. sl. 678 al Academiei R. S. România—, *Epistola lui Pilat către Tiberiu, împăratul romanilor* (Посланїѣ Пилатово к Тивнрїю кесарю римскомѹ — vol. I, nr. 24, p. 67) şi *Viaţa şi minunile Sf. Vasile cel Nou* (primul subtitlu Сѧмнѣнїѣ или размышленїѣ стаго Гргорїа ~оучнка с ѡ(т)ца ншего Василїа Новаго — vol. I, nr. 21).

După indicaţiile autoarei, cea mai mare parte a manuscriselor (50 în primul volum şi 87 în al doilea) sînt scrise între graniţele teritoriului dacoromân. Sînt însă extrem de puţine situaţiile cînd manuscrisele păstrează indicaţia localităţii unde au fost scrise, astfel că, pentru mai bine de două treimi din manuscrise, E. Linţa a fost nevoită să stabilească regiunea în care acestea au fost elaborate. Deşi nu se indică criteriile cu care s-a operat în stabilirea localizărilor propuse, nu este greu să bănuim că acestea sînt aproximativ aceleaşi pe care le-a utilizat şi P. P. Panaitescu, într-un scop similar, la alcătuirea catalogului de manuscrise slave din fondurile Academiei R. S. România. Cu alte cuvinte s-a încercat stabilirea apartenenţei regionale a manuscriselor pornindu-se în primul rînd, de la particularităţile lingvistice, paleografice, precum şi de la caracteristicile ornamentelor şi, eventual, ale miniaturilor. Indicaţiile pe care le putem desprinde din aplicarea acestor criterii de investigaţie nu ne inspiră deplină încredere, atît timp cît ele sînt rezultatul unor aprecieri mai mult sau mai puţin subiective, şi nu al consultării unor instrumente de lucru corespunzătoare. Căci în momentul de faţă, trebuie să o spunem deschis, sîntem lipsiţi de lucrări în care să fie sintetizate, pe baza unei documentări ample, principalele trăsături lingvistice, paleografice şi de ornamentaţie pe care le prezintă, în funcţie de răspîndirea lor geografică, manuscrisele slavone cu localizări precise. În concluzie, indicaţiile de tipul *scris în Moldova, scris în Transilvania* etc., care se dau pentru manuscrisele lipsite de indicaţia localităţii în care au fost

---

[2] Numele este corupt, grafia corectă fiindѦнда ; cf. Ѧнфа în versiunile ruseşti (*Стефанит и Ихнилат. Средневековая книга по русским рукописям XV — XVII веков*, Leningrad, 1969, p. 7, 46, 63.

scrise, sînt grevate de o doză de nesiguranţă. Nu ar fi, dealtfel, exclus ca unele dintre manuscrisele slavone din această categorie să fie scrise, în realitate, în afara teritoriului dacoromân. Facem această observaţie, avînd în vedere şi unele interpretări forţate în virtutea cărora s-a atribuit o origine românească unor manuscrise prezentînd însemnele unei obîrşii străine. De exemplu, o proveniență moldovenească se atribuie unui manuscris care cuprinde *Viaţa preacuviosului Serghie (op. cit.*, vol. II, nr. 52), scris în slavonă de redacţie rusă şi, fapt notabil, păstrînd însemnarea donatorului său, Andrian Anghelov, chelarul mănăstirii Radonež (URSS), lăcaş în care s-a creat chiar textul hagiografic respectiv. E. Linţa acordă însă credit unei însemnări tîrzii şi, totodată, lacunare, din care nu rezultă în mod sigur decît prezenţa, în anul 1682, a manuscrisului în Maramureş, după ce mai întîi aparţinuse mănăstirii Putna. Părintele Mihai nu este, cum crede E. Linţa, copistul manuscrisului, ci cel care a ridicat schitul Putnişoara (пѕт[н]шора сътвора(Н)на — *op. cit.*, vol. II, nr. 52), numit şi Moiseiu Putnei, întrucît era dependent de mănăstirea Putna; dealtfel, peste ani, tradiţia îl va consemna drept ctitor al acestui schit, devenit ulterior mănăstire, pe fiul popii Mihai, Ionaş (Vezi O. Bîrlea, în *Studii şi documente*, XVII, 1909, p. 134, nr. 32). Un exemplu similar de localizare îl oferă un *Sinaxar (op. cit.*, vol. II, nr. 49), considerat a fi fost scris în Moldova, întrucît scribul notează că l-a copiat din porunca lui Istratii Movilă. Numele comanditarului apare în original sub forma Нетратин Моѓа. Abrevierea Моѓа pentru redarea cu caractere chirilice a numelui Movilă (sau Moghilă) nu ne este cunoscută. De asemenea, nu ne este cunoscut un personaj cu acest nume (Istratii Movilă) aparţinînd familiei moldoveneşti a Movileştilor; dealtfel, dacă e să dăm crezare lecţiunei autoarei, Moghila putea desemna şi pe un ucrainean. În aceste împrejurări, pentru localizarea manuscrisului prezintă mai mult interes faptul că scribul său, Cuzma Vuiklici, se afla în slujba mitropolitului Efrian al Liovului.

Strîns legată de această problemă este şi aceea a stabilirii diverselor redacţii ale slavonei utilizate în manuscrise. Un mare număr de manuscrise (29 în primul volum şi 71 în cel de al doilea) cuprind indicaţia că sînt scrise în slavonă de redacţie românească. Prin ce se caracterizează această variantă literară a slavonei? Se admite în general că ea are un caracter compozit, păstrînd în esenţă caracteristicile slavonei mediobulgare, dar preluînd şi unele influenţe ale slavonei sîrbeşti sau ruso-ucrainene. Dacă în textele originale, îndeosebi în documentele interne, *slavona românească* sau *limba slavo-română*, cum mai este denumită, are o fizionomie mai bine reliefată, acest fapt se datorează, în bună măsură, influenţei limbii române vizibile în unele construcţii, cuvinte şi forme gramaticale. Textele religioase, de felul celor descrise în prezentele volume, sînt copii, care reproduc în diferite grade de exactitate particularităţile slavonei din izvoarele (autohtone sau străine) utilizate de scribi. Numai ararеori în limba acestor manuscrise pot fi depistate şi unele forme gramaticale incorecte care pot fi trecute în seama unui român (vezi cîteva exemple, în *op. cit.*, vol. I, nr. 20, 24, 46). Lipsa unui caracter românesc evident în slavona textelor religioase copiate în ţările româneşti i-a determinat, dealtfel, pe alţi cercetători să fie mai circumspecţi în afirmaţiile lor referitoare la caracterul slavonei din aceste manuscrise. Două manuscrise pe care E. Linţa le consideră scrise în slavonă de redacţie românească (*Octoih, Proloage — op. cit.*, vol. II, nr. 77, 82) au fost considerate de I. Iufu (*op. cit.*, p. 455) a aparţine slavonei de redacţie mediobulgară, cu elemente aparţinînd redacţiei ruse, respectiv, slavonei de redacţie sîrbească. Un *Apostol*, care ar fi scris, de asemenea, în slavonă de redacţie românească (vol. II, nr. 16), aparţine, după L. Onu, slavonei de redacţie mediobulgară, cu unele elemente slave răsăritene (*Studii de limbă literară şi filologie*, vol. II, Bucureşti, 1972, p. 348). Şi asemenea exemple se mai pot da.

Avînd a face, cum am văzut, cu manuscrise lipsite în cea mai mare parte de însemnările copiştilor. E. Linţa a încercat să stabilească vechimea lor apelînd, în primul rînd, la mărturia filigranelor. Este bine că autoarea indică aproape pentru fiecare manuscris în parte filigranele pe care le conţine hîrtia. În cazul unui *Molitvenic*, descris în vol. I, nr. 64, afirmaţia că hîrtia lui este lipsită de filigrane nu corespunde realităţii; manuscrisul respectiv este scris pe hîrtie de fabricaţie braşoveană şi veneţiană (*săgeţi încrucişate*). Pentru unele filigrane ar fi fost necesară o descriere a conţinutului lor tematic, întrucît indicaţii cum ar fi cele de tipul *stemă* (vol. I, nr. 9, 22, 24, 50 etc.; vol. II, nr. 1, 2, 4, 10, 11 etc.) sînt prea vagi pentru a ne putea forma o idee, fie şi aproximativă, despre imaginile propriuzise ale filigranelor incluse sub această denumire. Din păcate, numai în extrem de puţine situaţii s-a încercat stabilirea unor apropieri între filigranele descrise şi cele reproduse în cataloagele de filigrane. În aceste condiţii, datările propuse, deşi se situează de regulă în limitele unui secol, sînt susceptibile oricînd de a fi corectate. Pentru a ne limita la un singur exemplu, vom arăta că *Psaltirea* descrisă în vol. II, nr. 61, şi datată în secolul al XVI-lea nu poate fi scrisă mai devreme de începutul secolului următor, dacă avem în vedere filigranul (*trei semilune*) existent pe hîrtia ei (pentru acest tip de filigran, vezi M. Grozdanović — Pajić, în „Bibliotekar", XX, 1968, nr. 5, p. 527—550). Întîlnim şi situaţii cînd datările propuse izvo-

răsc din necunoaşterea unor detalii paleografice sau istorice. Un *Tetraevanghel* (vol. I, nr. 2) este considerat a fi fost copiat în 1624, interpretîndu-se slovele млрѕ, care apar în jurul unui frontispiciu, drept slovele — cifră злрѕ = 7132); ele ar indica deci anul scrierii manuscrisului : 7132 — 5508 = 1624. Dar slovele respective nu reprezintă altceva decît o formă de abreviere prin iniţiale a unei vechi formule creştine: мѣсто лобное рай бысть „Locul Căpăţînii a devenit rai" (pentru această semnificaţie a iniţialelor, vezi I. C. Chiţimia, în „Romanoslavica", XII, 1965, p. 299—306). Nu datează din secolele al XV-lea sau al XVI-lea nici *Tetraevanghelul* descris în vol. II, nr. 60, întrucît copistul manuscrisului îl pomeneşte în însemnarea sa pe Lupul, marele logofăt al lui Radu Şerban. Cum manuscrisul a fost donat mănăstirii Cîrnu, considerăm că scrierea lui s-a produs în intervalul cuprins între 2 iulie 1609, cînd această mănăstire trece în proprietatea lui Lupu, şi 8 septembrie 1611, dată după care donatorul său nu mai este semnalat în documente cu funcţia de mare logofăt (cf. N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova. Sec. XIV—XVII*, Bucureşti, 1971, p. 207).

Prezentăm în continuare alte cîteva observaţii. Contextul Слава і нн҃ѣ сїи фалмь wсоко пса(л) є(с) Дв҃дь и вѣнѣ҃ чисал. рн҃[3]. фло(м) егда единь бра сѧ съ Голїадомь s-a tradus inexact *Cîntarea altor psalmi scrişi separat de David, în afara cifrei de 108 psalmi, cînd unul s-a luptat cu Goliat* (vol. II, p. 17—18); traducerea corectă este *Slavă şi acum. Acest psalm este scris separat de David, în afara numărului de 150 psalmi, cînd singur s-a luptat cu Goliat.* Împăratul Asa nu a fost succesorul direct al împăratului David, cum reiese din traducerea oferită în vol. II, p. 180—181, ci a fost, în ordine cronologică, al cincilea împărat după David (нже бь(ст) є по Дв҃дѣ цр҃и). Textul intitulat Слово о два на десѧти(х) пѣтцѣ(х) se traduce corect *Cuvînt despre cele douăsprezece vineri*; cf. E. Linţa, vol. II, p. 181 : *Cuvînt despre cei doisprezece cîntăreţi.* În masivul Ceahlău nu există un munte numit Păun (vol. II, p. 45), ci Peon, astfel că mănăstirea care a fiinţat în trecut (actualul schit Hangu) s-a numit *Sub muntele Peon.* V. sl. снньгїєль, ortografiat în contextul din vol. I, p. 53, снгъгєда, denumeşte un grad în ierarhia călugărească (cf. gr. σύγκελλος), şi nu o localitate *Siggel.* Prin sintagma сѣнмонѧхѡ ѡцѹ nu se înţelege *călugărul isihast* (vol. I, p. 98),ci *părintele schimnic* (cu un termen învechit *schimonah*). Termenul slavon трончны este tradus impropriu *Troeşnicele* (vol. I, p. 26); mai nimerită ar fi fost traducerea *Cîntările Treimii.* Improprie este şi echivalarea григорїа двоєслова prin *Grigorie Dvieslovul* (vol. I, p. 140), în loc de *Grigore Decalogul.* Pentru două manuscrise descrise în vol. II, nr. 20 şi 51, trebuia semnalat articolul lui Vlad Bănăţeanu publicat în „Junimea literară", XIV, 1925 (extras). De asemenea, pentru manuscrisul descris în vol. II, nr. 16, nu s-a înregistrat articolul lui L. Onu, publicat în *Studii de limbă literară şi filologie*, vol. II, Bucureşti, 1972, p. 347—392, unde se semnalează, fapt care a scăpat atenţiei autoarei, prezenţa interliniară prin gravare cu ajutorul unui condei de os a unei versiuni româneşti a *Apostolului. Liturghierul* descris în vol. II, nr. 73 şi datat aproximativ în secolul al XV-lea conţine pe verso-ul penultimei file o însemnare a copistului, nesemnalată în catalog : прѣwкаднѣ҃н сп҃ѣѳа(н҃) нспса(л) сю книгоу҃ в лѣ(т) зл҃а (= 7031, adică 1522 sau 1523 e.n.)[4]. Nu cunoaştem însă pe ce fapt se întemeiază datarea în 1492 a *Liturghierului* mitropolitului Teofil (vol. II, p. 72), căci în însemnarea copistului nu figurează anul scrierii manuscrisului. Copistul *Tetraevanghelului* descris în vol. I, nr. 63 este preotul Giurgiu (єрєю ꙗ8(р)ꙗ8), al cărui nume nu este însă consemnat în însemnarea reprodusă în catalog. Grigore călugărul, care se declară autorul *Vieţii Sfîntului Vasile cel Nou* (vezi textul românesc din vol. II, p. 97) nu este identic cu Grigore Ţamblac, cum aflăm din indicele de persoane din vol. II, p. 236. Transcrieri de tipul *carăte* (= carte ; vol. II, p. 140), *osirădie* (= osirdie ; vol. II, p. 121), *Sărafim* (= Sirafim ; vol. II, p. 202) etc. nu au nimic a face cu principiul transcrierii interpretative de care autoarea afirmă că s-a lăsat călăuzită. Însemnarea Испитнт амь (vol. II, nr. 127) este în limba română şi trebuia reprodusă cu caractere latine. În anexa volumului al II-lea, unde textele româneşti sînt reproduse cu litere chirilice, sintagma ѡ прѣкскѹтє, înregistrată nu mai puţin de 25 de ori (p. 228—229), este rezultatul unei greşite segmentări ; lecţiunea corectă este wпрѣкскѹ тє (= oprescu-te).

---

[3] Cf. E. Linţa, *op. cit.*, vol. II, p. 17 : рн҃.

[4] Spaţiul liber între з и л permitea scrierea încă a unei slove-cifră (ꙁ), care s-a putut şterge cu trecerea timpului. Stabilirea lecţiunii corecte (зл҃а sau зꙁл҃а) şi implicit a datei scrierii manuscrisului poate fi realizată prin examinarea filigranelor. Forma disimilată *pe* (în loc de *pre*), care apare într-o scurtă însemnare a aceluiaşi copist (vol. II, p. 158), indică mai probabilă lecţiunea зꙁл҃а (= 7131).

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

În pofida acestor observaţii, utilitatea pentru cercetătorii literaturii vechi a celor două volume nu poate fi contestată. Binevenite ar fi şi alte iniţiative similare care să-şi axeze interesul asupra manuscriselor slave existente şi în alte localităţi din Moldova şi Transilvania. Găsim împrejurarea de faţă potrivită pentru a ne adresa Editurii Academiei R. S. România cu rugămintea de a vedea cît mai curînd editate celelalte două volume din catalogul manuscriselor slave redactate de P. P. Panaitescu. Să ne amintim că de la apariţia primului volum au trecut totuşi douăzeci şi unu de ani.

Alexandru Mareş

Retorică românească, antologie. Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Mircea Frînculescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, 315 p.

În prestigioasa colecţie *Restitutio* Mircea Frînculescu publică o antologie a retoricii româneşti, mai bine spus a retoricii româneşti de pînă la sfîrşitul secolului XIX, căci ultimul autor este Gheorghe Adamescu, al cărui *Manual de retorică* a apărut în anul 1899. Autorii antologaţi sînt următorii: Ioan Molnar-Piuariu, *Retorică, adecă învăţătură şi întocmirea frumoasei cuvîntări* (p. 1—48); Simeon Marcovici, *Curs de retorică* (p. 49—111); D. Gusti, *Ritorică română pentru tinerime* (p. 112—206); Cristu Negoescu, *Retorica* (207—213); Alexandru Aman, *Logica judecătorească* (p. 214—226); V. Ales. Urechia, *Despre elocinţa română* (p. 227—244); Al. G. Drăghicescu, *Tratat de literatură* (p. 245—259); Gheorghe Adamescu, *Manual de retorică* (p. 260—276).

Însăşi apariţia acestei antologii este notabilă căci prin ea un capitol important al culturii româneşti este pus la dispoziţia istoricilor literari. Apărută în Grecia în secolul V î.e.n. retorica a jucat un rol major în cultura europeană timp de cel puţin un mileniu şi jumătate; în Antichitate retorica deţinuse un loc fruntaş printre ştiinţele umaniste; în bună măsură ea constituia teoria literară a anticilor, înglobînd atîta arta discursului, cît şi problemele esteticii literare; în Evul mediu ea făcea parte din cele şapte arte liberale, Renaşterea o cultivă imitînd antichitatea,iar în diferite ţări continuă să fie obiect de studiu în şcoli pînă în secolul nostru. Urmărirea acestei discipline în cultura noastră înseamnă şi surprinderea unuia din numeroasele puncte de joncţiune între literele româneşti şi cultura europeană.

În *Prefaţă* (p. V—XLIV), de fapt un adevărat studiu, Mircea Frînculescu face o privire de ansamblu asupra dezvoltării retoricii printre scriitorii români. Editorul discută primele „elemente de retorică" care pot fi identificate în cronicele slavone, unde s-ar întîlni „şi sensul ce caracteriza în general retorica în epoca medievală, anume acela de „ornament stilistic", aşa cum apare, de pildă, la Macarie" (p. IX); în scrisorile diplomatice şi în discursurile rostite de solii români în numele domnitorilor s-ar găsi asimilat, „fără să fie formulat ca atare", sensul de argumentaţie. O precizare însă se impune: dacă nu avem dovezi clare că în asemenea scrieri se află figuri retorice puse în mod conştient, nu putem vorbi de identificarea unor elemente de retorică. Cicero, în *Brutus*, arătase că şi la Homer se află elemente de retorică, deşi retorica a apărut mult mai tîrziu. Talentul literar presupune utilizarea prin intuiţie a unor figuri retorice, dar, susţine Cicero, retorica este o ştiinţă care trebuie studiată şi care se suprapune talentului. În consecinţă, fără o dovadă a studierii acestei discipline nu putem vorbi despre o influenţă retorică asupra unui scriitor. Ar trebui demonstrat măcar faptul că în scrierile mai sus menţionate sînt utilizate toposuri curente în retorica epocii.

Mircea Frînculescu urmăreşte în continuare istoria retoricii în cultura română. Pînă la paragraful consacrat apariţiei primei retorici, cea a lui Ioan Molnar-Piuariu, autorul se concentrează asupra prezenţei acestei discipline în învăţămînt. Astfel, el subliniază faptul că, la Tîrgovişte, Paisie Ligaridis a predat între anii 1646—1650 retorica în limba elină şi latină. În paralel el urmăreşte şi cultivarea artei oratorice la curţile boiereşti şi în biserici. În acest context, el arată pe scurt şi rolul lui Antim Ivireanul şi cel al lui Dimitrie Cantemir. De asemenea sînt menţionate şi unele biblioteci în care se găseau cărţi de retorică, atît antice, cît şi moderne, insistînd mai ales asupra şcolii de la Blaj, unde gimnaziul românesc cuprindea la clasa de retorică zece elevi în anul 1786 şi în biblioteca căruia se află multe lucrări de retorică. Capitolul ar trebui extins: în cataloagele bibliotecilor particulare, de pildă la stolnicul

Constantin Cantacuzino, întîlnim măcar ediţii ale scrierilor lui Cicero; or,celebrul orator este unul din cei mai cunoscuţi teoreticieni şi practicieni al artei retorice.

Deosebit de interesante ni se par consideraţiile făcute de Mircea Frînculescu asupra principalilor reprezentanţi ai Şcolii ardelene: „argumentarea aproape fără cusur a dovezilor de ordin lingvistic sau istoric, în aşa fel încît unele teorii rămîn şi astăzi seducătoare prin forţa convingerii" (XII) se explică în bună măsură prin faptul că „încă din primii ani ai formaţiei lor spirituale" ei „au deprins elementele fundamentale ale artei persuasiunii" (XII). Datorită Şcolii ardelene, conchide Mircea Frînculescu, retorica devine „o tehnică a argumentaţiei, reciştigîndu-şi, aşadar, funcţia ei originară" (XIII).

Preambulul istoric are drept scop aşezarea primelor retorici româneşti în contextul preocupărilor mai vechi ale cărturarilor şi ale autorităţilor publice româneşti. Apoi sînt trecute în revistă şi descrise toate retoricele figurînd în antologie. Şi în analiza făcută în acest capitol al *Prefeţei* Mircea Frînculescu revine asupra antecedentelor: cum *Întocmirea* lui Molnar a fost influenţată de Aristotel, Mircea Frînculescu îl pomeneşte pe Cantemir, „primul care vorbise despre cele zece „categorii" în *Istoria ieroglifică*", arată circulaţia largă în Transilvania, încă din secolul al XVI-lea, a unor compendii din opera stagiritului; retorica lui Molnar este pusă astfel în contextul firesc.

În analiza probă şi aplicată pe care o face retoricii lui Molnar şi rediscutării paternităţii acesteia, Mircea Frînculescu se ocupă şi de izvoarele utilizate de autor. Anumite sintagme care sună a locuri comune ar putea da indicaţii în plus. Identificarea unor sintagme ca „Nilul cel curgătoriu de aur", „scocurile preavîjîitoare ale Nilului", „ochi prealuminaţi, care prefac ceriul ca un alt Argos" etc. în alte scrieri ar putea duce la identificarea şi a altor surse ale lui Molnar şi, implicit, la configurarea mai precisă a universului său cultural.

Evoluţia retoricii româneşti este urmărită pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Analiza este făcută ca şi la Molnar: Mircea Frînculescu studiază concepţia generală a autorilor, izvoarele, exemplele date pentru diferitele categorii retorice, subliniind citarea exemplelor extrase din scrierile româneşti. *Prefaţa* este, cum am mai spus, un adevărat studiu sintetic, oferind cititorilor o panoramă inteligent scrisă a dezvoltării retoricii în cultura română.

Principiile care au stat la baza ediţiei sînt menţionate în *Notă asupra ediţiei* (XLV—LI). Criteriile de transcriere ni se par judicioase, atît cele aplicate pentru transcrierea textelor imprimate cu caractere chirilice, cît şi cele aplicate textelor scrise în alfabet latin Cartea se încheie cu un *Glosar* (p. 293—295) şi cu un *Indice de nume* (p. 299—307).

Antologia se recomandă de la sine. Pentru prima dată avem adunate într-un volum retoricele româneşti editate în spirit ştiinţific şi cu claritate latină. Astfel, un capitol nu lipsit de importanţă al culturii noastre este pus la dispoziţia cercetătorilor şi a publicului larg de cititori.

Gh. Ceauşescu

Alexandru Niculescu, *Între filologie şi poetică*, Edit. Eminescu, 1980, Bucureşti, 228 p.

Cartea lui Alexandru Niculescu promovează, printr-un mănunchi de articole, într-o aparentă diversitate, o concepţie unitară despre analiza lingvistică a textului literar, preconizînd un demers atît filologic cît şi de interpretare poetică: „În paginile acestei lucrări, spune autorul, am propus un respect filologic al textului literar. De la cuvînt şi text pornim în actul interpretativ, la cuvînt şi la text trebuie să ajungem spre a confirma valabilitatea examenului critic. Leo Spitzer numea acest circuit *Zirkel im Verstehen*, circuitul înţelegerii unui text" (p. 11).

În acest fel Alexandru Niculescu recomandă o metodă de lectură şi de interpretare a „corecţiunilor" unui poet de-a lungul redactării operei sale. O comparaţie a structurii frazei în mai multe ediţii ale aceluiaşi text poetic poate dezvălui locurile „calde" asupra cărora zăboveşte mai intens poetul (v. capitolele *Textul poetic*, p. 15—26 şi *Călin file din poveste, o analiză textuală a variantelor*, p. 27—34); „Cunoaşterea variantelor dinaintea textului ultim, spune Alexandru Niculescu, înseamnă a cunoaşte mai exact şi mai îndeaproape corespondenţa dintre opera realizată şi construirea ei în procesul creator" (p. 17); după opinia lui Jean Bellemin-Noël, citat de autor, „les brouillons servaient moins à éclairer le poème qu'a relever le mécanisme de la «création» d'un poème" (p. 20). În concepţia profesorului bucureştean textul poetic presupune toate ipostazele procesului de constituire a textualităţii cu

funcție estetică. El înglobează așadar manuscrise, „submanuscrise", fragmente, variante și ciorne într-o conexiune semantică, ierarhic și temporal organizată.

Pe baza unei analize comparative de expresie literară, urmărind aspectele atît de deosebite ale frazei lui B. Delavrancea în cursul evoluției artei sale literare, Alexandru Niculescu relevă afinitățile stilistice dintre scriitorul român și Alphonse Daudet (v. *Structura frazei în stilul lui B. Delavrancea*, p. 105—161).

Tot astfel, urmărind evoluția utilizării atributelor și epitetelor în creația lui Camil Petrescu, autorul subliniază o modalitate de tratare epică specifică scriitorului : interiorizarea narației (care, în operele de după 23 august 1944, se transformă în notații afectiv-sentimentale).

Pornind de la fidelitatea expresiei literare, reflectarea onestă și sinceră a adevărului interior al ideilor, coordonate principale ale concepției stilistice a lui Camil Petrescu, exegetul urmărește, cu obișnuita-i sensibilitate, pregnantul caracter intelectual și psihologic al scrisului celui pe care-l are în vedere (v. *Interiorizarea narației în stilul lui Camil Petrescu*, p. 162—178).

De un deosebit interes sînt observațiile lui Al. Niculescu din capitolele referitoare la arta traducerii poetice în poezia românească de astăzi (p. 51—95). Într-o amplă cuprindere și analiză se reliefează virtuțile diverselor modalități de traducere semnate de Al. Philippide, Ion Caraion, Ștefan Aug. Doinaș, Eta Boeriu, Tașcu Gheorghiu, Romulus Vulpescu, Vasile Nicolescu etc.

Punctul de plecare în „transpunerea valorilor stilistice ale poeziei originare în structuri capabile de aceleași efecte estetice" este în viziunea lui Al. Niculescu, prin excelență, un act de analiză textuală.

Orice traducător, în ciuda „infidelității" pe care știe că o comite — *traduttore, traditore* — neputînd reda niciodată exact tot ceea ce cuprinde textul original (intraductibilități, conotații) pornește, desigur, la drum sub imboldul puterii inovatoare, a re-creării pe care o are travaliul său.

În lupta cu „materia amorfă a limbii", cum spune Ștefan Augustin Doinaș, traducătorul încearcă să traverseze spațiile conceptuale a două limbi de cultură, spre a le face să concorde estetic" (p. 53).

În această concordanță, arată același teoretician, se disting de fapt două tipuri de traducere : fidele și autonome ; primul tip, care se manifestă în ideea „sfidării" arhicunoscutului aforism, în sensul conceperii originalului drept un mesaj ce trebuie restituit, comunicat într-un alt cod lingvistic (accentul, căzînd firește, pe caracterul informațional al textului original), al doilea, care se caracterizează tocmai prin capacitatea „de a re-crea, într-o viziune poate mai îndepărtată de original o structură artistică de prim-plan, receptabilă ca atare de către cititori" (p. 54—55).

În analiza unui tip particular de traducere : autotraducerea, Al. Niculescu se oprește la trei asemenea cazuri din literatura română : G. Asachi, I. H. Rădulescu și D. Bolintineanu scriitori care aparțin aproximativ aceleiași generații poetice din sec. al XIX-lea, care încearcă o inserare a poeziei românești în cultura romanică.

Cu referiri permanente la exemple din literatura universală, Al. Niculescu conchide, că „autotraducerea nu este un simplu caz de versiune sau de refacere, care depinde de cauze externe (coduri socio-culturale diferite), ci un caz de dedublare internă a autorului, un caz de cultură dublă a unui individ. Autorul care se traduce pe sine însuși se găsește, din propria sa voință, la impactul a două istorii culturale și literare diverse" (p. 96).

Alexandru Niculescu propune în cartea sa și o perspectivă de istorie culturală în fenomenul stilistic, cercetînd particularități ale stilului medieval latin în opera lui Dimitrie Cantemir (p. 99—104). Este vorba de un procedeu întîlnit în diverse texte vechi și care marchează scrisul principelui moldav, cu o trăsătură mai puțin comentată de specialiști : amplificarea și nuanțarea conceptelor, în anumite texte, prin juxtapuneri sinonimice. „Stilul reluărilor sinonimice binominale coboară, constată Al. Niculescu, în timp, din retorica latină clasică pînă în latina tîrzie și în cea medievală, pentru a ajunge, prin colegiile catolice din Polonia și prin academiile orientale ale Constantinopolului, în cultura românească a secolelor XVII—XVIII. Limba culturii românești adopta astfel, indirect, prin intermediari non-latini, elemente de cultură latină. O limbă își găsea, nu fără dificultăți structurile culturii latine originare" (p. 104).

O perspectivă metodologică nouă se degajează din paginile lucrării prezentate în care filologia, lingvistica, semiotica și poetica se întrepătrund, în dorința de a cuprinde și explica, în toată complexitatea ei, creația literară.

Cu o fină capacitate de observație, Alexandru Niculescu stabilește statutul de specificitate al creației fiecărui scriitor analizat — în conexiuni interdisciplinare și de cultură — cu instrumentele moderne și de sensibilitate ale lingvistului de azi, în îngemănarea armonioasă dintre stilistica lingvistică și stilistica estetică.

Stela Toma

„Steaua" 1949—1974
Indice bibliografic adnotat, vol. I—III, Cluj-Napoca, /f.e./, 1979, XXXI+1796 p.

Prezenta lucrare de referință, sistematică și de o indiscutabilă utilitate, rezultat al muncii migăloase și susținute a specialiștilor de la Biblioteca Academiei R. S. România — — Filiala Cluj - Napoca, se înscrie în seria bibliografiilor de reviste românești atît de necesare procesului de cercetare științifică istorico-literară.

Așa cum ne-au obișnuit cercetătorii clujeni și prin lucrările lor anterioare („Abecedar", „Albina Carpaților", „Blajul", „Darul vremii", „Floarea darurilor", „Pagini literare", „Viața socială" ș.a.), elaborate riguros științific, autorii *Indicelui bibliografic adnotat „Steaua"* (Emil Pintea și Doina Curticean — coordonatori, Ioan Domșa și Mihai Triteanu — colaboratori), în cele trei volume totalizînd 1796 de pagini, pun la îndemîna cercetătorului materialul exhaustiv pentru 25 de ani de activitate a revistei.

Funcționalitatea acestui instrument de lucru este asigurată de modalitatea judicioasă de structurare a materialului care înregistrează titlurile conform „... normelor general acceptate de redactare a unei asemenea lucrări" (p. XVII), după cum se menționează în *Note explicative*, precum și de indicele general de nume.

Materialul este organizat tematic : vol. I, Partea 1 : *Prefață. Note explicative. Cronologia și redacția revistei. Pseudonime și inițiale folosite de unii colaboratori. Literatură română* (Beletristică) ; Partea a 2 a : *Literatură română* (Teorie, istorie și critică literară. Folclor. Folcloristică. Literatură germană din România. Literatură maghiară din România. Literatură sîrbă din România) ; vol. II. *Literatură universală* (Teorie, istorie și critică literară. Folcloristică. Literaturi naționale) ; vol. III, Partea I : *Lingvistică. Estetică. Artă. Etnografie. Cultură. Științe sociale și politice ;* Partea a 2-a : *Știință și tehnică. Presă. Diverse. Iconografie. Indice general de nume.*

Accesibilitatea în obținerea informațiilor necesare este asigurată și de faptul că în cadrul diviziunilor după conținut *(Literatură, Lingvistică, Artă* etc.), subcapitolele sînt structurate avîndu-se în vedere tipurile de texte *(Studii și articole, Însemnări și note, Cronici și recenzii*, acestea aranjate alfabetic, cu excepția colaborărilor multiple ale aceluiași autor, cînd se respectă ordinea apariției articolelor în revistă). Criteriul cronologic este aplicat, cum este și firesc, în capitolul *Politică* și în cazul lucrărilor din categoria „personalia", aparținînd subcapitolelor *Scriitori, Compozitori, Evenimente* etc.

Avînd în vedere că revista are un caracter preponderent literar, ne vom referi mai ales la capitolele de literatură. Între acestea se remarcă în mod special, prin exactitate și prin concizie, adnotări precum, de pildă, cele referitoare la articolul lui Pompiliu Teodoru : *Prima carte tipărită pe teritoriul țării noastre* (vol. I, poz. 7321, p. 578) „Însemnări despre *Liturgherul* lui Macarie", la articolul lui Camil Mureșan : *Însemnări despre Cantemir* (vol. I, poz. 6321, p. 454), „Despre umanismul și concepția nouă asupra societății în opera marelui cărturar", la articolul lui Constantin Noica : *Un ceas cînd cuvintele vechi se mai puteau mlădia* (vol. I, poz. 6322, p. 454), „Despre farmecul expresiei în opera lui D. Cantemir", la articolul Doinei Curticăpeanu : *Melanholia Inorogului* (vol. I, poz. 6320, p. 453), „Despre semnificația personajului *Istoriei ieroglifice*", la articolul lui Mircea Tomuș : *Șincai, răzvrătit* (vol. I, poz. 8254, p. 695), „Despre relațiile dintre Gh. Șincai și episcopul I. Bob". (Fragmente dintr-o monografie).

Există, însă, și cazuri cînd adnotările sînt prea generale sau inexacte, informațiile neputînd satisface pe deplin exigențele cercetării. Iată cîteva exemple : la articolul lui Ion Agârbiceanu : *Cu Sadoveanu — la Sovata* (vol. I, poz. 4890, p. 278), „Toamna lui 1936—37", la articolul lui Dumitru Micu : *Moștenirea literară* (vol. I, poz. 5244, p. 318), „Realizări", la articolul lui Mircea Ivănescu : *William Faulkner* (vol. II, poz. 9250, p. 816), „Studiu de amploare", la articolul lui Ion Antoniu : *Pictori francezi contemporani* (vol. III, poz. 12.535, p. 1244), „București".

Ideea de a prezenta cronologia revistei, cu schimbările survenite în redacție (p. XIX— — XXX), este binevenită și constituie un exemplu care ar trebui urmat de cercetările bibliografice viitoare.

Indicele general de nume (p. 1689—1796) evidenţiază autorii din revistă şi traducătorii materialelor publicate în revistă, toate celelalte nume fiind grupate împreună.

Ar fi de dorit ca volumul, pe care autorii îl promit şi care ...„ va înregistra, în aceeaşi manieră, toate rubricile şi categoriile de texte care au constituit obiectul strădaniilor redacţionale între anii 1975—1979 sau şi din anii viitori" (p. IX), să completeze indicele volumelor I—III cu noi indici (de reviste, instituţii de cultură, localităţi ş.a.).

Evident, operaţia aceasta ar necesita un efort în plus din partea cercetătorilor, nu însă imposibil de realizat, dar ar fi de o stringentă utilitate în cazul unei asemenea lucrări de referinţă.

Revizuirea materialului ar permite şi evitarea unor greşeli de tipar inerente lucrărilor de mare anvergură. (De ex.: vol. I, p. XII, r. 13; vol. I, p. 421, r. 5; vol. II, p. 790, r. 17; vol. III, p. 1213, r. 13, ş.a.).

Un plus de eficienţă s-ar obţine prin aplicarea transliteraţiei numelor slave, greceşti etc. (între croşete, în dreptul numelui autorului, aşa cum apare el în revistă, menţionarea vedetei uniforme) conform sistemului I.S.O. recomandat de standardele în vigoare (STAS 5309-70 Transliteraţia caracterelor slave chirilice, STAS 5309/2-78 Transliteraţia caracterelor greceşti etc.).

Transliteraţia ar spori simţitor accesul beneficiarilor din străinătate la lucrările de referinţă româneşti.

Lipsurile menţionate nu viciază *Indicele bibliografic adnotat „Steaua"*, lucrările de acest tip, de mare complexitate şi întindere fiind perfectibile în mod permanent.

Este o realizare de certă valoare a colectivului clujean, ce trebuie dusă mai departe şi pentru care autorii merită toată preţuirea.

Georgeta Stoia-Mănescu

*Teze de doctorat din domeniul literaturii române vechi**

Dragu-Moldovanu Dragoş, *Influenţe umaniste şi baroce în stilul lui Dimitrie Cantemir: structurile sintactice dislocate*
(Conducător ştiinţific: prof. dr. Vasile Arvinte, Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi, Facultatea de filologie, 1976)

Cercetare de tipologie stilistică axată pe trăsătura considerată drept cea mai frapant originală a stilului lui Cantemir — structurile sintactice dislocate —, lucrarea examinează comparativ sintaxa lui Cantemir cu cea a scrierilor originale şi a traducerilor româneşti din secolele al XVI-lea—al XVIII-lea, ajungînd la concluzia că multe dintre construcţiile „bizare", „nefireşti", „neromâneşti" din scrisul lui Cantemir făceau de fapt parte, chiar dacă nu erau dominante, din ansamblul funcţional al limbii române vechi şi că „numai disjuncţiile grupelor morfosintactice prin *alte* clase lexematice" şi „interferenţele grupelor sintactice verbal şi nominal" care nu erau „proprii normei româneşti din a doua jumătate a veacului al XVII-lea

* Sînt mai multe motivele pentru care redacţia „Revistei de istorie şi teorie literară" a hotărît să prezinte în paginile revistei, în măsura spaţiului disponibil, o serie de lucrări de doctorat care, prin subiectul abordat sau prin metoda aplicată, pot interesa pe mai mulţi dintre cititorii noştri. Primul dintre motive este acela că publicarea în rezumat a rezultatelor unor cercetări de mai lungă durată poate prilejui, înaintea publicării în întregime sau chiar într-o formă mai amplă a tezei de doctorat, un schimb de opinii şi de informaţii între autor şi alţi specialişti. Un alt motiv este acela că, procesul editorial durînd uneori mai mult timp, introducerea în circuitul ştiinţific a unor date sau metodologii noi este, pentru o perioadă mai mare sau mai mică, inutil blocată. Cum unele lucrări nu au făcut poate încă obiectul unor propuneri înaintate editorilor, revista face cunoscută existenţa acestor lucrări şi încearcă să releve partea lor de contribuţie originală. Nu în ultimul rînd, sperăm că publicarea acestor scurte rezumate va contribui şi la evitarea unor suprapuneri în alegerea temelor de cercetare sau în tratarea acestora. Redacţia face apel la autorii de lucrări de doctorat din domeniul istoriei şi teoriei literaturii, precum şi la autorii de lucrări cu caracter interdisciplinar care privesc şi acest domeniu, să trimită pe adresa redacţiei rezumatele lucrărilor susţinute, urmînd ca, în măsura interesului prezentat de lucrare şi a spaţiului disponibil, ele să fie prezentate în paginile revistei.

/.../ trebuie încadrate printre dislocările propriu-zise". Așa cum apare ea la Cantemir, dislocarea este de tipul *hiperbat* (pe care D. M. îl urmărește diacronic în antichitatea clasică și în literaturile romanice medievale) și are rolul de a produce, prin interferarea ansamblurilor sintactic-solidare, „reliefarea prin șoc a termenilor și, în același timp. /.../ oferă posibilitatea creării structurilor eufonice și euritmice". Considerînd dislocările care apar în opera lui Cantemir drept „fenomene normale ale noului stil romanic de construcție umanistă", al căror suport, la Cantemir, este „același ca al umaniștilor occidentali", autorul consideră totuși, sprijinindu-se și pe afirmația lui Al. Duțu după care umanismul românesc „afirmat în epoca barocului /.../ nu este străin de direcțiile acestei epoci culturale", că folosirea hiperbatului„ nu se poate justifica integral prin imperativul necesarului, ci cumulează virtuți baroce", aceasta mai ales datorită faptului că D. Cantemir reprezintă faza apoteotică a dezvoltării umanismului în literatura română veche. Dintre predecesorii români ai lui Cantemir, D.M. nu exclude o posibilă influență a lui Dosoftei asupra acestuia, cel puțin în privința folosirii hiperbatului („Numai la Dosoftei se poate vorbi de o proliferare a hiperbatelor morfosintactice și, din acest motiv, credem că poetul a fost principalul inspirator" al lui Cantemir). Analiza sentențiilor din cuprinsul *Istoriei ieroglifice*, al căror rol este de hiperbat parentetic și prin intermediul cărora este întrerupt cursul narațiunii construind planuri euritmice concentrice, ca și analiza dislocărilor din cadrul sintaxei narațiunii un în lumină constanța procedeului la toate nivelele operei. (Partea privitoare la folosirea hiperbatului în sintaxa narațiunii a apărut în nr. 1/1978 al „Revistei de istorie și teorie literară"). Rezumatul lucrării nu conține suficiente lămuriri pentru a se vedea dacă autorul remarcă diferențieri și în cadrul etapelor de creație ale lui Cantemir sau dacă se întreprinde și examinarea opiniilor privitoare la influența orientală asupra stilului lui Cantemir.

Prin rigoarea examenului stilistic al operei cantemiriene, cu aplicare specială la *Istoria ieroglifică*, prin originalitatea metodei critice și consecvența aplicării acesteia, lucrarea lui Dragoș Moldovanu constituie o contribuție dintre cele mai importante la exegeza operei marelui scriitor român. Totodată aplicarea analizei asupra acestei opere aflate în centrul unei perioade complexe și fertile a literaturii române vechi prilejuiește autorului cîteva pertinente observații cu caracter mai general, observații care pot fi socotite implicit și propuneri în vederea unei posibile definiri și periodizări a lungii faze de dezvoltare a literaturii noastre cuprinsă indistinct sub denumirea de „literatură veche". După părerea autorului, „coexistența Renașterii cu barocul" la noi în epoca de la sfîrșitul sec. al XVII-lea și începutul celui următor nu poate surprinde /.../ din două motive: Mai întîi, ea angajează majoritatea literaturilor care au participat la mișcarea umanistă tîrziu și care, pentru a-și satisface necesitățile de afirmare a propriilor capacități, au accelerat ritmul de asimilare a curentelor dominante, încercînd să contracareze decalajul temporal. În al doilea rînd, întreaga evoluție a literaturii române se prezintă nu sub forma unei succesiuni de zone distincte, ca a marilor literaturi europene, ci ca o suită de amfizone; de aici caracterul său permanent sintetic, opus analitismului celorlalte"

Alin-Mihai Gherman, *Concepția lexicografică în secolul al XVIII-lea. Dicționarul lui Teodor Corbea*

(Conducător științific: prof. dr. doc. Bela Kelemen, Institutul de lingvistică și istorie literară, Universitatea „Babeș-Bolyai" Cluj-Napoca, 1978)

Cercetare de tip monografic, lucrarea conține și interesante date de istorie literară, atît în partea primă, în care se aduc o serie de contribuții biografice, unele privitoare la relațiile lui Teodor Corbea cu Mitrofan al Buzăului, discipol al lui Dosoftei, altele privind datarea mai exactă a scrierilor lui Corbea, cît și în partea propriu-zisă de analiză a *Dicționarului* acestuia. Aici se fac observații utile pentru studierea lexicului poetic al autorului *Psaltirii* versificate, care, ca lexicograf, se detașează de modelul dicționarului său — dicționarul latin-maghiar al lui Albert Molnar de Szencz — tocmai prin faptul că utilizează în traducere serii sinonimice foarte bogate. Interes prezintă de asemenea marele număr de termeni literari pe care îi conține *Dicționarul* lui Corbea; la unii dintre acești termeni se face referire în articolul *Experiment poetic în Psaltirea lui Teodor Corbea* conținut în acest număr al „Revistei de istorie și teorie literară". Încadrarea activității lui Teodor Corbea în contextul epocii și în cadrul curentului cultural la definirea căruia acesta contribuie, chiar dacă nu ca

personalitate proeminentă, duce la unele observaţii cu caracter mai general, conform cărora, dat fiind pronunţatul caracter enciclopedic pe care *Dicţionarul* lui Corbea (dealtfel ca şi sursa sa) îl are, el ar putea fi considerat drept operă lexicografică de tip renascentist. Autorul face o paralelă între dicţionarul lui Albert Molnar şi cel al lui Teodor Corbea, a căror elaborare s-a desfăşurat « în condiţii asemănătoare de intense legături cu Occidentul şi, fapt demn de remarcat, în momentul traducerii *Bibliei* în limbile naţionale „vulgare" ». Interesante şi utile sînt şi datele privitoare la posteritatea acestei scrieri a lui Corbea, studiată şi folosită, între alţii, de Samuil Micu Clain, Ioan Piuariu Molnar, J. Chr. Sulzer, C. Cipariu, N. Densuşianu.

Irmgard Lackner, *Das Volksbuch Bertoldo von Giulio Cesare Croce in Italien und in Rnmänien*, Universität Salzburg, 1979

Cărţile populare, categorie încă insuficient de bine definită şi căreia i se acordă o importanţă variabilă de la o istorie a literaturii la alta, oferă un excelent cîmp de cercetare literaturii comparate, fiind, dintre scrierile care ţin de conceptul de literatură universală, în mod neîndoielnic, cel mai strîns legate de terenul fiecărei literaturi naţionale. Studierea comparativă a cărţilor populare care au circulat în literatura română şi a celor din spaţiul romanic constituie o direcţie de cercetare mai puţin urmată pînă acum şi care poate aduce multe date noi atît în definirea originalităţii şi a perenităţii culturii populare de tip romanic în România, cît şi pentru a situa cronologic o serie de transformări ale mentalului colectiv din spaţiul românesc. Alegerea, de către Irmgard Lackner, a renumitei cărţi *Bertoldo* a lui Giulio Cesare Croce pentru o cercetare comparată (într-un spaţiu mult mai larg decît cel circumscris prin titlul lucrării) este foarte potrivită, căci Bertoldo, în ciuda vechimii sale milenare ca *tip de erou*, are totuşi o identitate relativ recentă (sfîrşitul sec. al XVI-lea) sub înfăţişarea pe care i-o crează Croce ; pătrunderea sa în spaţiul românesc prezintă date sensibil diferite faţă de traiectoria altor cărţi populare, ajunse la noi în sec. al XVI-lea şi al XVII-lea prin intermediare slavone. Din analiza pe care autoarea o întreprinde asupra „destinului literar" al acestei cărţi sînt de reţinut însă nu numai datele de istorie culturală, ci şi foarte judicioasele observaţii privitoare la tipologia eroului, la diferenţierile cărţii lui Croce faţă de *Dialogul lui Salomon şi Marcolf*, la locul pe care îl ocupă scrierile lui Croce între cultura aulică şi cea populară şi între Renaştere şi baroc, la urmărirea transformărilor tipului *dezbaterii* ca modalitate de construcţie a diverse opere şi în diverse genuri literare. Compararea lui Bertoldo cu eroul (de fapt cu anti-eroul) de tip picaresc, referirile la personajele folclorice gen Păcală, Nastratin, Petru Cenuşotcă, Pepelea ş.a., decelarea atentă a arhetipurilor şi a aluviunilor în configurarea acestor personaje, analiza culturii de tip popular, a mediului carnavalesc, a grotescului şi a parodicului, a comicului de factură populară constituie contribuţii notabile în definirea eroului comic.

În ce priveşte partea ultimă a lucrării, referitoare la receptarea cărţii, examenul textologic conferă credibilitate afirmaţiilor autoarei despre filierele de pătrundere a cărţii dintr-o literatură în alta. Cît despre versiunile manuscrise româneşti, analizate competent şi prob (în anexa lucrării este reprodusă fragmentar versiunea din ms. B.A.R. 1067, f. 34^{v}–46^{r}, în transcrierea lui Reinhold Werner şi însoţită de traducerea germană), cu relevarea conţinutului miscelaneelor în care sînt cuprinse textele, opinia autoarei vine să o întărească pe cea a lui Cartojan privitoare la filiera neogreacă prin care a fost receptată versiunea românească manuscrisă a cărţii italiene. În capitolul consacrat versiunii tipărite româneşti (capitol care stă la baza articolului publicat în actualul număr al acestei reviste), se aduc date noi faţă de cele ale lui N. Cartojan, autoarea folosind chiar ediţia germană care a stat la baza traducerii tipărite româneşti. În anexele bibliografice, în afara unei bogate bibliografii critice, sînt reproduse titlurile ediţiilor italiene, portugheze, spaniole, franceze, româneşti şi germane (lipsesc cele greceşti) şi sînt indicate cotele manuscriselor româneşti.

Pentru studiul istoriei literaturii române, importanţa lucrării constă nu numai în contribuţiile filologice menţionate mai sus, ci şi în exactul examen evaluativ al contextului epocii în care pătrunde la noi această carte, alături de alte „cărţi de delectare", introducînd un tip de erou comic de factură populară a cărui „mojicie" nu este departe de cea a „bunilor sălbatici" şi ale cărui vorbe în dodii au aceeaşi adresă ca şi satirele şi pamfletele iluministe.

Diomid Strungaru, *Staicu Grămăticul, Contribuții la istoria scrisului românesc din secolul al XVII-lea*

(Conducător științific: prof. univ. Boris Cazacu, Universitatea București, Facultatea de limbă și literatură română, 1973)

Valoroasă cercetare monografică încă nefructificată editorial, deși datează de peste opt ani, lucrarea este consacrată figurii unui cărturar destul de activ într-o perioadă (cca. 1653—1677) în care, stagnînd activitatea tipografică din Țara Românească, datele privitoare la viața culturală și mai ales la cea literară rămînea a fi desprinse în principal din studiul manuscriselor. Dintre manuscrisele situabile în această perioadă cîteva sînt legate de activitatea de traducător și dascăl a lui Staicu Grămăticul de la Tîrgoviște. Primul ms. pe care îl studiază autorul este ms. rom. B.A.R. 1570 din 1667—1669, scris la Tîrgoviște de Staicu și conținînd traducerea din slavonă a unei scrieri de polemică religioasă. Un alt ms. românesc (B.A.R. 2341) conține de asemenea o traducere din slavonă a lui Staicu după *Dioptra* lui Vitalie de la Dubna. D. Strungaru îi mai atribuie lui Staicu și traducerea unui hronograf (ms. B.A.R. 1385), precum și elaborarea unui dicționar slavon-român și a unor rudimente gramaticale (ms. rom. B.A.R. 312); aceste din urmă manuscrise nefiind autografe, atribuirea se face pe cale deductivă. Un ms. slavon autograf (B.A.R. 462) din 1643 permite fixarea cu aproximație a limitelor între care s-a desfășurat activitatea culturală a lui Staicu: cca. 1643—1669. Cum în ms. rom. 1570 și 2341 există mai multe pasaje versificate, importanța activității literare a acestui precursor al lui Dosoftei cîștigă în dimensiuni; versurile respective traduse de Staicu au făcut obiectul unei comunicări susținute de D. Strungaru la cel de al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică. Pasajele acestea versificate nu pot însă să fie considerate „realizări remarcabile", cum afirmă autorul, căci sînt destul de silnice și urmează, cel puțin în cazul *Dioptrei*, cu minime deosebiri, chiar și topica originalului slavon. Originalele slavone, atît pentru textul de polemică religioasă, cît și pentru *Dioptră*, lexicon și gramatică, după opinia autorului „aparțin intelectualității reprezentative a ortodoxismului, care a beneficiat de avantajele culturii apusene, de cultura umanistă latină, atît de strălucitoare la acea epocă (cca. 1550—1630, n.n.) în diverse centre din cuprinsul statului polono-lituanian". Textele traduse de Staicu nefiind cărți de cult au avut un oarecare rol și în diversificarea preocupărilor intelectuale din perioada respectivă. Identificarea exactă a edițiilor care au stat la baza traducerilor lui Staicu, coroborată și cu traducerea romanului *Varlaam și Ioasaf* după o ediție provenind din aceeași arie culturală ar putea contribui la luminarea și definirea unei epoci încă insuficient cunoscute, atît în privința amănuntelor documentare, cît și în cea a trăsăturilor generale. Pentru cunoașterea acestei epoci, activitatea cărturarului Staicu de la Tîrgoviște reprezintă, după cum spune autorul, „o prețioasă verigă în înlănțuirea curentului cultural inițiat în epoca lui Matei Basarab cu noul curent reluat în Țara Românească, în anul 1678".

Un catalog al manuscriselor românești din colecția Muzeului Olteniei

Pentru cercetarea științifică a valorilor patrimoniului nostru cultural, anevoioasa și prea puțin prețuita muncă de catalogare a manuscriselor se numără între operațiunile preliminare absolut necesare. Cum însă în prezent nici una dintre biblioteci nu își are publicat catalogul întregului fond de manuscrise, orice constatări privitoare la personalități sau evenimente ținînd de istoria culturală este principialmente parțială, dacă nu chiar eronată. Această situație, destul de gravă în sine, care minează obiectivitatea științifică și prezumțiile de exhaustivitate, nu este decît într-o prea mică măsură ameliorată de existența unor cataloage parțiale, alcătuite în mare parte după principii din cele mai diverse, iar unele lipsite de indici sau cu erori atît de grave încît pun sub semnul îndoielii capacitatea alcătuitorilor de a citi vechiul scris. Aceasta fiind situația, iar perspectivele unei ameliorări a ei, în condițiile lipsei de specialiști și ale lipsei unui plan de coordonare, fiind destul de incerte, orice inițiativă în domeniu merită să fie primită cu bucurie și privită cu toată seriozitatea.

De aceea prilejul de a prezenta un catalog de manuscrise româneşti din colecţiile Muzeului Olteniei, catalog primit, în formă dactilografiată, la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", în urma dezbaterii privitoare la instrumentele fundamentale de lucru organizată de Institut pe data de 2 şi 3 iulie (v. RITL, 4/1980, p. 654) poate sluji şi pentru expunerea unor probleme mai generale.

Catalogul, alcătuit de Zaharia Gărău, conţine descrierea a 66 de manuscrise româneşti din fondul Muzeului Oltenia. În ciuda faptului că numărul de manuscrise al acestui fond nu este prea impunător, valoarea lor literară şi culturală deosebită este un argument în favoarea imperativului catalogării tuturor fondurilor de manuscrise, indiferent de dimensiunile lor. Căci iată, de pildă, prezenţa în acest fond a manuscrisului cronografului lui Moxa, a mai multor manuscrise de cronici româneşti, a unui număr mare de versuri populare de dragoste într-un ms. de la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, a cîtorva manuscrise de vechi cărţi populare, a altora care conţin pravile, calendare, pomelnice, liste cu titluri de cărţi, însemnări de călătorie, manuale, catagrafii, condici etc. arată, fie şi la simpla lectură a descrierii manuscriselor, că în foarte multe probleme cercetarea risca să rămînă lacunară fără consultarea acestui fond. Pentru a se vedea raportul foarte strîns dintre astfel de cataloage de manuscrise şi studiile de ansamblu privind literatura română veche, să menţionăm un singur exemplu elocvent : în chiar cuprinsul acestui catalog se face o rectificare la tratatul de *Istorie a literaturii române*, I, 1964, p. 356, privitor la manuscrisele cronografului lui Moxa.

O mulţime de alte date relevate de catalog privesc, de pildă, opera lui Antim Ivireanul, circulaţia *Divanului* lui Cantemir, a *Letopiseţului cantacuzinesc* etc. sau activitatea unor personalităţi de fundal precum Sava Popovici din Răşinari, Constantin Gridovici, Matei Voileanul ş.a. Catalogul are o introducere, un bun indice tematic, un indice de nume şi localităţi şi un tabel al manuscriselor. A fost lucrat cu pricepere, iar poziţia adoptată în majoritatea problemelor referitoare la catalogare este rezonabilă ; dincolo de unele rectificări mărunte, catalogul va aduce, cum s-a văzut, un bogat material în circuitul ştiinţific.

El oferă în acelaşi timp un prilej pentru expunerea cîtorva chestiuni de principiu în problema catalogării manuscriselor româneşti, chestiuni care numai în mod fortuit sînt discutate pornind de la acest catalog.

Prima şi cea mai importantă cerinţă, din punctul de vedere al cercetării manuscriselor, priveşte stabilitatea, ori, mai bine zis, *inamovibilitatea* cotelor manuscriselor. A schimba cotele manuscriselor la voia întîmplării sau după cine ştie ce raţiuni oculte — iată cea mai sigură cale pentru a face inutilizabilă orice descriere sau semnalare mai veche a unui manuscris fiind totodată şi sursa unor „descoperiri" repetate ale aceloraşi manuscrise.

A doua problemă pleacă de astă dată chiar de la o afirmaţie din prefaţa catalogului care oferă pretextul acestor însemnări : „Urmînd în general linia modernă de întocmire a acestor instrumente de lucru, am inserat în paginile catalogului de faţă manuscrisele în ordinea aproximativ cronologică a copierii lor şi nu în aceea a inventarierii, aceasta pentru o mai bună orientare a cititorului privind atît imaginea care trebuie să şi-o facă despre un veac sau altul, cu elementele sale caracteristice, în ansamblu, cît şi aprecierea gradată a tematicii mss., a limbii folosite şi chiar a însemnărilor marginale..."

Nu ştim de ce această linie ar fi „modernă", dar lucru sigur e că „mai buna orientare a cititorului" este o iluzie pe care, de bună credinţă fiind, o nutreşte autorul. Pentru buna orientare a „cititorului" nu trebuie să existe decît un bun indice tematic, iar manuscrisele în corpul catalogului să fie aşezate în ordinea cotelor (aceasta pentru că un catalog de manuscrise numai rareori se citeşte, cel mai adesea se foloseşte ; v. şi observaţiile lui Al. Mareş din recenzia de mai sus p. 299—300 la *Catalogul manuscriselor slave*... al Elenei Linţa). Aceeaşi observaţie cu privire la ordonarea cronologică : aceasta se poate face şi e bine să fie făcută într-un indice cronologic final al manuscriselor. Privitor la datarea şi localizarea manuscriselor, după cum se ştie, autorul descrierii nu are, în principiu, decît posibilitatea de a expune foarte laconic rezultatele muncii lui îndelungate, dar neputînd să transforme textul catalogului într-o naraţiune detectivistică. De aceea, în cazul unor datări sau localizări prea nete şi suspecte, celui care utilizează catalogul nu-i mai rămîne decît să reia şirul deducţiilor pentru a-şi lămuri motivele opţiunii autorului. În desele cazuri cînd o serie de miscelanee sînt scrise în epoci diferite, de persoane diferite, este preferabil, aşa cum bine face şi autorul acestui catalog, să fie menţionate numai datele sigure, cu indicarea filei însemnării sau a altor elemente care au permis datarea sau localizarea, iar aproximările să fie încadrate în intervalele mari de timp în care grafia, hîrtia sau particularităţile de limbă pot oferi indicii pertinente. Acelaşi lucru şi în privinţa identificării textelor din manuscrise. Raportul dintre timpul pe care îl are la dispoziţie alcătuitorul catalogului, sfera cunoştinţelor sale şi posibilităţile de control a diferite surse este variabil de la caz la caz. Dar în locul unei identificări greşite este întotdeauna preferabil a se specifica textele neidentificate, a

se reproduce un incipit cît mai copios şi a se menţiona clasa mai largă (ex. : text patristic, versuri laice, ş.a.) decît a se indica drept sigură o identificare incertă. Şi în această situaţie autorul catalogului în discuţie procedează în genere cu probitate.

De mare utilitate, dar lipsind, din motive greu de înţeles din majoritatea cataloagelor de manuscrise şi deseori şi din *Catalogul manuscriselor româneşti* din Biblioteca Academiei R.S.R., catalog care în multe cazuri rezolvă satisfăcător unele dintre problemele enumerate mai sus, ar fi indicarea exactă a provenienţei manuscrisului în fondul descris, chiar dacă este vorba de o achiziţie recentă. Catalogul alcătuit de Zaharia Gărău are şi pentru această indicaţie descriptivă date utile şi, bănuim, complete.

Un ultim deziderat, greu de împlinit şi care nu este întotdeauna rezolvat nici de cele mai bune cataloage străine de manuscrise, îl reprezintă *bibliografia manuscrisului*. Foarte greu de alcătuit (aici mai ales se vede consecinţa nefastă a schimbării cotelor), această bibliografie ar putea, la nevoie să se rezume numai la menţionarea părţilor editate din manuscrisul respectiv, dar, în mod ideal, orice studiu în care se fac referiri la un anumit manuscris ar trebui să figureze în acest capitol final al descrierii manuscrisului.

Desigur, în afara acestor chestiuni generale, există şi o mulţime de amănunte privind partea tehnică a oricărei descrieri, dar discutarea acestora ar fi utilă numai în perspectiva alcătuirii şi editării, după un model unitar, a cataloagelor de manuscrise ale tuturor fondurilor din ţară.

La dezbaterea menţionată mai sus şi consacrată în principal bibliografiilor, nu cataloagelor de manuscrise, s-a luat hotărîrea de a se alege drept temă a unei întîlniri la care să participe reprezentanţi ai bibliotecilor, ai editurilor şi ai Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, analiza stadiului catalogării fondurilor de manuscrise.

Mihai Moraru

„Balkan Studies" — 1979

Cele două numere pe anul 1979 ale revistei „Balkan Studies" (director : prof. K. Mitsakis), publicație bianuală a Institutului pentru Studii Balcanice din Tesalonic, oferă un bogat ansamblu de cercetări pe cele mai diverse teme de istorie politică și economică, demografice, economie, lingvistică (în acest domeniu, A. I. Thavoris publică studiul *Împrumuturi grecești în bulgara modernă)* și literatură.

Un grupaj de note adunate sub secțiunea „Anale" cuprinde, între altele, *Raportul asupra activității Institutului* (K. Mitsakis), prezentarea convenției din 1979 a *Asociației americane pentru dezvoltarea studiilor slavice* (Ath. Anghelopoulos) și programul detaliat al *Sărbătoririi celei de-a 1600 aniversări (379—1979) a morții lui Vasile cel Mare* [...] *Atena, 14—17 oct. 1979* (idem).

În peste 30 de pagini, M. Byron Raizis urmărește istoric scrierile literare grecești dedicate lui Byron, eroul de la Missolonghi, stăruind cu precădere asupra creațiilor prilejuite de centenarul și de cvincentenarul morții marelui poet (1924 și, respectiv, 1974).

În cadrul bogatelor secțiuni de recenzii, J. M. Foley semnează o recenzie la versiunea engleză *(The Forbidden Forest : a Novel)* a cărții lui Mircea Eliade *Noaptea de Sînziene)*. Comentatorul avansează ideea că această carte constituie încununarea unei direcții pe care activitatea scriitorului și a savantului se îndrumă de timpuriu, aceea anume a „posibilităților hermeneutice ale scrierilor de imaginație". În acest sens, arată J. M. Foley, prezenta carte este „cea mai ambițioasă tentativă a lui Eliade".

Tot în compartimentul de recenzii remarcăm prezența unor specialiști români : Olga Cicanci scrie despre lucrarea lui Constantin Bușe, *Comerțul exterior prin Galați sub regimul de port franc (1837—1883)*, C. Papacostea-Danielopolu despre cartea *Terminologia poporului românesc în perspectiva etnologică comparată sud-est europeană*, de Zamfira Mihail și despre *Istoria turcilor*, de Mustafa Ali Mehmed.

N. Mecu

„Russkaja literatura" 1—4/1980

Revista academică editată sub egida Institutului de literatură rusă (Casa Pușkin) din Leningrad conține și în cele patru numere apărute în cursul anului trecut mai multe studii care reține în mod deosebit atenția, fie datorită problematicii abordate, fie datorită metodelor folosite în tratarea fenomenului literar. Cu referire specială la problemele de istorie a literaturii vechi, semnalăm din cuprinsul numărului 1 articolul lui D. M. Bulanin și L. A. Dmitriev consacrat principiilor alcătuirii și editării *Dicționarului scriitorilor, cărturarilor și monumentelor literare ale vechii Rusii*, aflat în pregătire, simultan cu un amplu dicționar al scriitorilor ruși din sec. al XVIII-lea, în cadrul Institutului de literatură rusă al Academiei de Științe a U.R.S.S. Între problemele complexe ridicate de elaborarea acestui dicționar, prima ține de însăși delimitarea perioadei „vechi" a literaturii ruse, căci, pornind de la afirmația acad. D. S. Lihaciov după care veacul al XVII-lea a marcat trecerea de la literatura medievală și de la metodele artistice tipice acesteia, la un nou tip de structură a genurilor literare și la individualizarea actului creației, autorii remarcă și menținerea, ca fenomen periferic, a mijloacelor artistice specifice literaturii medievale pînă în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea. În privința prezenței în acest dicționar enciclopedic a autorilor străini care au avut legătură cu cultura veche rusă, aceștia vor fi menționați, cu date cît mai complete, în dicționar ; articolul exemplifică astfel de cazuri cu nume care au avut o contribuție însemnată în dezvoltarea ori modernizarea culturii ruse, precum Maxim Grecul, Iuri Krijanici, Nikolai Spatharii (Milescu). Pentru tratarea pozițiilor referitoare la operele anonime și la prelucrări, autorii iau în considerare existența unei diferențe de concepție între epoca medievală și cea modernă cu privire la originalitatea actului creației și fac judicioase distincții între carac-

teristicile traducerilor, prelucrărilor și adaptărilor făcute în spirit medieval, în limbile „sacre". Dificultatea prezentată de majoritatea operelor anonime și chiar de unele opere de autor care au circulat sub mai multe titluri, dificultate datorată faptului că „în vechea literatură rusă, clasificarea pe genuri era foarte instabilă, una și aceeași scriere, în diverse redacții și copii, putînd să fie numită *slovo*, *povest'*, *skazanje* etc." (p. 112, nota 22), va fi rezolvată nu conform unei reguli generale, ci, de la caz la caz, fie tratînd scrierea respectivă sub denumirea ce i s-a dat la prima ei menționare într-un articol științific, fie sub titlul mai frecvent folosit și mai adecvat caracterului acelei scrieri. În ce privește categoria copiștilor, deși numele acestora nu vor fi incluse în dicționar pentru a nu crea o disproporție nejustificată față de restul pozițiilor, se specifică totuși că un repertoriu al copiștilor de manuscrise ar putea fi un auxiliar prețios în munca de descriere și identificare a vechilor texte. Însă datorită faptului că există încă multe manuscrise necatalogate sau ale căror descrieri nu urmează principii unitare, alcătuirea unui astfel de repertoriu rămîne un deziderat menționat în finalul articolului, alături de alte proiecte de perspectivă precum un dicționar al sensurilor (termenilor literari) din vechea literatură rusă (aici este citat ca posibil exemplu utilul *Azbučnik srpskih srednjovekovnih književnih pojmova*, Belgrad, 1974, al lui G. Trifunović), un dicționar de metafore și simboluri din literatura rusă veche ș.a., toate acestea urmînd să ofere materialul pregătitor pentru o enciclopedie a culturii vechi rusești. În ce privește dicționarul aflat în lucru, expunerea de principii făcută de autori, rezolvările propuse în probleme de tehnică a redactării, precum și publicarea mostrelor de articole redactate în vederea *Dicționarului*... fac ca apariția acestei utile lucrări să fie așteptată cu un deosebit interes.

Articolul lui S. I. Nikolaev din același număr al revistei, ocupîndu-se de o traducere rusească din 1677 a versurilor cu caracter politic din volumul lui W. Kochowski (1633—1700) *Nieprożnujaie prożnowanie*, apărut la Cracovia în 1674, remarcă între acestea și o poezie cu caracter parodic și satiric, axată pe toposul *ospăț — bătălie*. Urmărirea prezenței acestui topos în literatura barocă, a raporturilor dintre motivele *carpe diem* și *memento mori*, dintre *salve* și *toasturi* la ospețe, precum și considerațiile privitoare la viața socială cotidiană, bazate pe reprezentările plastice, pe mărturii ale călătorilor, pe acte, scrisori și rapoarte, reușesc să reconstituie imaginea vie a unui veac contorsionat și să arate circulația și limitele unui filon al poeziei medievale, așa-numita poezie bachică, specie informă și instabilă, venită prin poemul goliardic din literatura antică și aflată în acest ev mediu tîrziu între parodia sacralului și satira politică. (Ca topos, nu e lipsit de interes a aminti că parodia ospățului, combinată cu revenirea din lumea umbrelor ajunge pînă în admirabilul poem eminescian *Umbra lui Istratie Dabija voevod*[1]). Cum opinia autorului este că traducerea acestei poezii nu e justificată de necesitățile de informare politică pe care le îndeplineau majoritatea traducerilor efectuate la Posolski Prikaz, traduceri între care se află și versurile respective, articolul poate fi considerat și o contribuție la istoricul acestui oficiu de traduceri la care, cum se știe, lucra din 1671 și Nicolae Milescu[2].

Direct legat de activitatea de traducător a lui Milescu la Departamentul solilor din Moscova este studiul cercetătoarei O. A. Belobrova din nr. 2/1980 al revistei, consacrat surselor *Aritmologiei* lui Milescu. De această problemă, ridicată de N. I. Kedrov încă din 1876 și reluată apoi de I. N. Mihailovski în 1897, s-a ocupat recent și Pandele Olteanu (*Arifmologija i etika spětarija Nikolaja Milescu v svete tekstologij*, în „Analele Univ. Buc.", Limbi și literaturi străine, an. XXVI—1977, p. 131—140), care consideră că N. Kedrova(sic) a avut o contribuție în această problemă căci a pus *Etica* în directă legătură cu *Aritmologia*, fiindcă pînă atunci *Etica* „în mod ciudat, nu era menționată în studiile de specialitate și în notele bibliografice, deși ea reprezintă o lucrare separată, unificată de N. Milescu cu *Aritmologia* sub forma unei lucrări generale cu caracter enciclopedic și parenetic" (p. 132). Față de contribuțiile lui N. I. Kedrov și I. N. Mihailovski (acesta din urmă considerînd model al părții a III-a a *Aritmologiei Simbolurile imperiale* ale lui Nicolaus Reussner), aducerea în discuție a operei *Arithmologia ethica* a lui J. Alsted, citat dealtfel de către Milescu, dar nu în *Aritmologie*, ci în predoslovia la *Carte aleasă pe scurt*..., arată că de fapt e vorba despre o singură operă și nu de două. Dependența *Aritmologiei* lui Milescu de *Arithmologia ethică* a lui J. H. Alsted fusese semnalată de către Pandele Olteanu în 1979 într-o comunicare la Asociația slaviștilor, după cum menționează Zamfira Mihail în *art. cit. supra*, p. 276, iar numele lui Alsted a fost adus în discuție de către Z. Mihail ca posibilă sursă, cu al său *Thesaurus chro-*

---

[1] Despre circulația poeziei goliardice și bachice pînă în iluminism cf. și J. Tuwim, *Polski slownik pijacki i antologia bachiczna*, Warszawa, 1959.

[2] Despre caracterul traducerilor efectuate la Posolski Prikaz, v. Zamfira Mihail, *Nicolae Milescu, le Spathaire — un „encyclopediste" roumain du XVII-e siècle*, în RESEE, 2/1980, p. 277.

nologiae, pentru *Rodoslovia* lui Milescu (*idem*, p. 271—273, 276). Articolul semnat de O. A. Belobrova întreprinde o analiză amănunțită a *Aritmologiei* lui Milescu comparativ cu modelul acesteia, ceea ce permite lămurirea unor locuri obscure din textul lui Milescu (p. 133), precum și revizuirea unor opinii anterioare, inclusiv a celor ale autoarei. Totodată în articol se dau unele informații prețioase privitoare la două cărți care au aparținut lui Milescu, aflătoare acum la Biblioteca Universității din Helsinki, una dintre ele fiind un manual bilingv, cu text latinesc și englezesc, al lui J. A. Comenius. Alături de lucrări de istorie bizantină (Zonara, M. Kigalas, Martin Crusius), despre care se știe că au fost și în posesia lui Milescu (v. S. A. Belokurov, *O biblioteke moskovskih gosudarej v XVI stoletij*, Moscova, 1896, apud O. A. Belobrova, art. introd. la Nikolaj Spafarij, *Estetičeskie traktaty*, Leningrad, 1978), de textele patristice, de lucrările geografice, de cele de filozofie ș.a., analizate cu competență de V. Cândea în larga secțiune *N. Milescu și începuturile traducerilor umaniste în limba română* din vol. *Rațiunea dominantă*, Edit. Dacia, 1979, de Pandele Olteanu în unele contribuții textologice și de Zamfira Mihail în recenta sinteză citată mai sus, lucrări enciclopedice precum cele identificate în ultimul timp contribuie la o mai potrivită încadrare a personalității lui Milescu în mișcarea de idei europeană a timpului.

În nr. 3 al revistei, D. M. Bulanin semnează, tot din perspectiva elaborării *Dicționarului de scriitori...* citat mai sus, articolul *Cîteva dificultăți ale studiului biografiei vechilor scriitori ruși*, în care sînt trecute în revistă, între altele, și cele „de natură stilistică", ținînd de greutatea decelării datelor biografice exacte din acele *locuri comune — formulele de umilință*, folosite de scribii și chiar de autorii medievali ; este scoasă în evidență valoarea documentar-istorică a unor hagiografii, dar și faptul că și în acest caz compararea textelor poate oferi surpriza de a constata că presupuse evenimente biografice nu sînt altceva decît topoi ai genului hagiografic. Din cuprinsul aceluiași număr mai semnalăm și recenzia semnată de T. V. Bulanina la ediția *Retoricii* lui Feofan Prokopovici (1681—1736), ediție apărută la Kiev în 1979, în cadrul volumului I dintr-o proiectată serie de 3 volume conținînd operele filozofice ale fostului rector (1711—1716) al Academiei kievo-movilene. Ediția colectivă pregătită de Academia ucraineană de științe va conține cursurile de retorică, logică și etică ținute de F. Prokopovici între 1705—1709. Publicarea *Retoricii*, în traducere ucraineană din latină, împreună cu Sentențiile — auxiliare nelipsite ale unui astfel de curs — oferă cercetătorilor o imagine asupra orizontului cultural al studioșilor de la Academia kievo-movileană și îndreptățesc totodată speranța că vor vedea lumina tiparului și cursurile de poetică din sec. XVII—XVIII, cursuri a căror publicare o proiecta încă N. I. Petrov, autor al studiului rămas pînă acum fundamental în domeniu : *Despre științele cuvîntului și preocupările literare în Academia kieveană, de la începuturi pînă la transformarea ei din 1819* (T.K.D.A., 1868, nr. 3, p. 465—525).

Mai menționăm din sumarul numărului 3 studiul Letiției Becherescu urmărind pătrunderea operei lui N. G. Cernișevski în România (1883—1915), iar din cuprinsul numărului 4, la rubrica de *Prezentări și recenzii*, sinteza informativă a lui K. I. Rovda despre *Studierea comparativă a literaturilor slave*, care prezentînd „cărți noi ale savanților din țări socialiste", se ocupă și de cartea prof. Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, apărută în traducere rusească la Moscova în 1977. Recenzentul, bazat pe prefața semnată de V. Kuleșov la traducerea rusească, face o serie de remarci cu caracter mai general, nu întotdeauna adecvate specificului fiecărei lucrări.

În domeniul studierii literaturii vechi, revista „Russkaja literatura" conține, la fel ca și prestigiosul anuar leningrădean „Trudy otdela drevnerusskoj literatury" (al cărui număr pe 1980 este dedicat în întregime problemelor valorificării vechilor manuscrise) contribuții serioase, bine documentate, denotînd nu numai erudiția autorilor, ci și propensiunea către orientările științifice moderne.

Mihai Moraru

„Manuscriptum", 4/1980

Consacrat, aproape în întregime, vieții și operei lui Mihail Sadoveanu, cu prilejul centenarului scriitorului, ultimul număr al revistei „Manuscriptum" îmbogățește vasta bibliografie sadoveniană cu contribuții substanțiale, de real interes istorico-literar. După cîteva pagini introductive, cu caracter mai mult aniversar, semnate de Marin Rădoi (*Exemplul marilor scriitori*), Al. Rosetti (*Rezonanță de epopee*) și Ion Lăncrănjan (*Tărie și frumusețe*), cercetările propriu-zise, întotdeauna la obiect, bazate exclusiv pe documente, se referă, pe de o parte, la aspecte mai puțin cunoscute ale unei biografii aflate în plin proces de reconstituire (C. Popescu-Cadem — *Contribuții la biografia sadoveniană*, D. Ivănescu — *Director al*

Teatrului Național din Iași, Maria Beceanu — *Preferințele și capriciile lectorului*, Adriana Daia — *Omagii perene*), iar pe de altă parte, la probleme de amănunt, aparent marginale dacă n-ar include incitante sugestii de fond, ale creației marelui prozator (Al. Oprea — *Recurs la procesul unui roman de tinerețe*, Nicolae Florescu — *„Rememorarea" ca necesitate vitală*). Din opera inedită a scriitorului sînt publicate, apoi, comedia în trei acte — prelucrare liberă a unei piese de Labiche — *Zile vesele după război*, semnificativă pentru posibilitățile, din păcate nefructificate, ale *dramaturgului* Sadoveanu, însoțită de comentariul critic al lui D. Ivănescu ; un număr de patru poezii *(De cîțiva ani, Sfîrșit de martie, Făclioară albă și curată, Ivirea la)* din ciclul *Daim*, oferite, împreună cu cheia înțelegerii lor, de Valeria Sadoveanu ; două conferințe radiodifuzate *(Despre Casa scriitorilor, Cartea pentru popor)*, prezentate de Victor Crăciun ; fragmente de jurnal *(Bădia Mihai, 26 aprilie 1944)*, extrase de N. Florescu din fondul documentar aflat la Muzeul literaturii române ; în sfîrșit, 35 de epistole către Șt. O. Iosif, G. Tutoveanu, N. N. Beldiceanu, G. Topîrceanu și O. Goga, extrem de interesante, din categoria acelor „solilocvii sadoveniene" care „propun nu numai o imagine nouă a prozatorului — un Sadoveanu neretușat de Sadoveanu și de aura evocărilor — ci și deschideri neașteptate, în stare să răstoarne [...] impresii și opinii socotite pînă acum definitive" (I. Oprișan). Un splendid album de fotografii — cu imagini din anii maturității și ai senectuții —, precum și o evocare sentimentală de Const. Ciopraga *(Un Sadoveanu „printre gene")* întregesc în chip fericit omagiul adus de „Manuscriptum" „Ceahlăului literaturii române".

Materialul documentar din celelalte secțiuni ale revistei se citește, ca întotdeauna, cu un nedesmințit profit profesional, fie că este vorba de un pamflet politic eminescian (D. Vatamaniuc — *Un rechizitoriu la adresa conservatorilor*), de cîteva precizări în legătură cu activitatea de institutor a lui Ion Creangă, de fragmentarul *Pseudojurnal* al lui Nicolae Iorga sau de autografele și dedicațiile lui Jules Verne către o admiratoare din Galați. În ceea ce ne privește, atragem cu precădere atenția asupra rubricilor *Afinități elective* și, mai ales, *Restitutio*. În cadrul celei dintîi, Al. Săndulescu prefațează și Viorica Nișcov traduce și adnotează un grupaj de scrisori ale lui Hugo Schuchardt către B. P. Hasdeu, avînd drept obiect de discuție *Introducerea* celebrului savant german la *Cuvente den bătrîni*. Cea de a doua — în care Ioan Chindriș comunică șapte importante scrisori în latinește ale lui Petru Maior, din anii 1787—1819, conținînd, printre altele, surprinzătoare afirmații cu privire la valoarea *Lexiconului de la Buda* — ne face să constatăm cu regret că și în numărul acesta al „Manuscriptum"-ului, ca în marea majoritate a numerelor dealtfel, literatura română mai veche (de pînă pe la 1830) deține o pondere mult prea mică față de cea a epocilor ulterioare, deși revista părea că și-a propus să contribuie la valorificarea științifică a *întregii* moșteniri literare naționale.

Andrei Nestorescu

„Viața românească", nr. 10 și 11/1980

Critica și, într-o oarecare măsură, teoria și istoria literaturii ocupă în aceste numere ale venerabilei (în acest an împlinește 75 de ani de aproape neîntreruptă existență) reviste lunare „Viața românească" spații ample, remarcîndu-se printr-o tematică variată. Cînd nu sînt structurate în funcție de unicitatea obiectului (ca în cazul grupajului de articole despre Sadoveanu (nr. 11), unde colaborează Iorgu Iordan, Const. Ciopraga, Ion Maxim, Al. Săndulescu și se dă publicității o interesantă scrisoare a prozatorului către Șt. O. Iosif), contribuțiile se circumscriu prin continuitatea de la un număr la altul a problematicii. Este cazul fructuoaselor dezbateri puse sub genericul *Incursiuni în proza de azi*, la care iau parte cronicari cunoscuți ai actualității literare (Mircea Iorgulescu, cu un articol referitor la destinul romanului postbelic în comparație cu poezia și critica — *Singurătatea romanului*, nr. 10 — și Lucian Raicu, care scrie despre romanele lui Paul Georgescu, Teodor Mazilu, Sorin Titel, Mihai Sin și Dana Dumitriu — *Jurnal de lectură*, nr. 11). În prelungirea acestui serial se așează acele *Comentarii critice* referitoare la diverse scrieri în proză : Gheorghe Grigurcu despre romanele lui Norman Manea (nr. 10), Gelu Ionescu despre *Zile și nopți*, romanul lui Bujor Nedelcovici (nr. 11), a cărui structură este analizată din perspectiva relației narator — personaj — cititor.

Mai reduse cantitativ, articolele despre poezie cuprind contribuții teoretice și critice dintre cele mai interesante. Henri Wald delimitează natura relației dintre concept și emoție în poezie *(Semioza poeziei*, nr. 10), iar Gheorghe Grigurcu scrie despre poezia lui

Florin Mugur, un poet care „își stăpînește funciara propensiune monstruoasă prin cultul formei" (*Magia lui Florin Mugur*, nr. 11).

Între istoria literară și evocarea lirică se situează inspiratele relatări ale poetului Petre Stoica despre *Dimitrie Stelaru, „îngerul vagabond"* (nr. 11). Un interviu *Cu Nichita Stănescu despre „Epica Magna"* (nr. 11) cuprinde originale idei cu privire la statutul artei în societatea contemporană și, desigur, la receptarea de către critică a cărții lui N. Stănescu.

Poetul Cezar Baltag scrie un competent articol prilejuit de traducerea în românește a primelor volume din *Creanga de aur*, marea carte a lui J. G. Frazer (nr. 10).

Bogată și diversă, rubrica de „Cărți, oameni, fapte" este susținută în aceste două numere de Mircea Anghelescu, Ioana Crețulescu, Florin Mugur, Dorin Tudoran, Eugenia Tudor Anton, Rodica Florea, Vasile Chifor, Costin Tuchilă, Ovidiu Constantinescu, Florența Albu, N. Steinhardt, Voicu Bugariu, Mirela Roznoveanu, Florian Potra, Ilie Purcaru.

Caiete critice, 4 („Viața românească", nr. 10/1980, p. 87—176)

Excelentele *Caiete critice*, apărute sub îngrijirea biroului secției de critică și istorie literară a Asociației scriitorilor din București, confirmă și cu acest număr (redactat de Gelu Ionescu, Laurențiu Ulici, Ioana Crețulescu și Alexandru George) densitatea și actualitatea problematicii, elevația și responsabilitatea abordării. Numărul prezent este afectat unui domeniu incitant, *Critica, criticul și fenomenul contemporan — aspecte, opinii, probleme —*. În deschidere, Livius Ciocârlie discută două posibile, și mult disputate în anii din urmă, accepții ale istoriei literare (receptarea și ierarhizarea valorilor dinspre trecut spre prezen sau invers, ori, cu cuvintele autorului, *Dinspre sau către clasici în istoria literaturii?*), avertizînd asupra riscurilor fiecăreia și propunînd o formulă unificatoare. Urmează un grupaj de articole și eseuri pe teme ca: receptarea publică de masă (Irina Eliade, *Un destinatar cu adresă necunoscută: publicul*) sau specializată (Gheorghe Grigurcu, *Destinul critic al operei*), sociologia literaturii și în special a „factorilor intermediari dintre producător și public" (Dan Culcer, *Fragmente critice*), *„solidaritatea dintre scriitori și critici"* (Dana Dumitriu), responsabilitatea morală și profesională a criticului (Al. Dobrescu, *Conștiința răspunderilor*), condiția de principiu și situația actuală a criticului tînăr (Mihai Dinu Gheorghiu, *Literaturi paralele?*, și Val Condurache, *Opera critică*), epistemologie critică (Liviu Antonesei, *„Grandoarea și servitutile" criticii*). Remarcabile prin seriozitate sînt răspunsurile unor deja cunoscuți tineri critici (Mihai Coman, Dan C. Mihăilescu, Mircea Scarlat, Artur Silvestri, Radu G. Țeposu) la ancheta realizată de Laurențiu Ulici (*Cinci critici în căutarea maturității*). În încheierea numărului, Andrei Corbea, continuînd o mai veche preocupare, comentează și traduce fragmente din *Istoria literară ca provocare a științei literaturii*, celebra carte a esteticianului și sociologului literar H. R. Jauss.

N. Mecu

Între 12—14 decembrie 1980 a avut loc la București Simpozionul „Simbolismul în literaturile europene", organizat de Universitatea din București (Facultatea de limbi și literaturi străine — Catedra de filologie rusă) în colaborare cu Societatea de Științe Filologice și Asociația slaviștilor din S. R. România. Lucrările simpozionului au fost deschise de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga și au continuat — pe parcursul celor trei zile — pe mai multe secții. Tematica foarte variată a ședințelor — *Simbolismul românesc și originalitatea lui în contextul european, Probleme ale poeticii simbolului și simbolismului, Aspecte ale simbolismului european, Simbolismul românesc. Alte aspecte comparatiste, Creația lui A. Blok, Simbolismul rus, Creația lui A. Blok și A. Belti în perspectivă comparatistă* — a concentrat comunicări numeroase, cu participare bogată și din alte centre universitare, în care s-au comentat aspecte mai puțin cunoscute sau controversate ale acestei direcții literare. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au participat cu comunicări: dr. Ana-Maria Brezuleanu, *L. Andreev văzut de simboliștii ruși;* dr. Elena Loghinovski, *Demonul introvertit la A. Blok;* dr. Al. Săndulescu, *Opinii românești despre conceptul modern de poezie;* dr. Cornelia Ștefănescu, *Paul Verlaine — etape ale receptării operei sale în România.*

De o deosebită ampioare și primul pe această temă, Simpozionul a constituit, atît prin comunicările prezentate, cît și prin foarte fructuoasele discuții, o reușită organizatorică și o manifestare științifică de prestigiu.

★

Pe data de 7 februarie 1981, Gh. Ceaușescu, cercetător științific, a ținut la Societatea de studii clasice comunicarea *Un topos al literaturii antice; războiul veșnic între Europa și Asia.* Comunicarea reprezintă un fragment din partea introductivă a temei de plan: *Vocația europeană a culturii române.*

BEHRING, Eva, *Lyrik aus Rumänien*. Aus dem rumänischen und dem ungarischen. Herausgegeben von : ... Auswahl den ungarischprachingen Lyrik von Paul Karpáti, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun, 1980, 328 p. (Belletristik, 859).

DOLINAR, Darko, *Pozitivizem v literarni vedi*, Ljubljana, Izdaja Slovneska Akademija Znanosti in Umetnosti, Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1978 ; 136 p. (Literarni Leksikon, 5).

DOSTOEVSKIJ, Fëdor Mihailovič, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, tom. 20, Stat'i i zametki 1862—1865, Leningrad, Izd. „Nauka", 1980, 432p.

DOSTOEVSKIJ, *Materialy i issledovanija*, Vyp. 4, Readaktor toma : G. M. Fridlender, Leningrad, Izd. „Nauka", 1980, 288 p. (Alkademija Nauk SSSR. Institut russkoj literatury „Puškinskij dom").

ÉTUDES *de littérature ancienne. Homère. Horace. Le mythe d'Oedipe. Les „Sentences de Sextus"* /par :/ S. Saïd, F. Desbordes, J. Bouffartigue & A. Moreau, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 128 p. (Pens).

FIOCCHI, Adelaide, *Liombruno*. Deutsche Übersetzung von Gabriele Grober, /Salzburg/, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch, 1977, 73 p. multigr. (Texte romanischer Volksbücher, Heft 2).

GANTAR, Kajetan, *Grške lirične oblike in metrični obrazci*, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1979, 108 p. (Literarni Leksikon, 7).

GANTAR, Kajetan, *Helenizm*, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1978, 54 p. (Literarni Leksikon, 3).

GHEORGHE, F. N., *Martirul. Bălcescu — evocare romanțată*, Craiova, Edit. Scrisul românesc, 1978, 232 p.

GHEORGHE, F. N., *Mihai Eminescu*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Edit. didactică și pedagogică, 1977, 384 p.

GHEORGHE, F. N., *Popasuri în timp... Pe urmele marilor noștri scriitori : Eminescu, Creangă, Coșbuc. Rebreanu, Sadoveanu*, București, Edit. Ion Creangă, 1972, 216 p. +5 f. ilustr.

HESS, Rainer ; *Die Anfänge der modernen Lyrik in Portugal 1865—1890* von..., München, Wilhelm Fink Verlag, 1978, 368 p. (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, Band 23).

HODGE, R.I.V. and BUTTIMORE, R. A., *The Monobiblos' of Propertius. An Account of the first Book of Propertius. Consisting of a Text, Translation and Critical Essay, Essay on Each Poem*, Cambridge, D. S. Brewer, 1977, 222 p.

KARLINGER, Felix, *Fragmente zur rumänischen religiösen Lyrik zwischen den beiden Weltkriegen*, Salzburg, Arbeitskreis für rumänische Sprache und Literatur, 1980, 106 p. multigr. (Studien zur Rumänischen Sprache und Literatur, Heft 2).

KARLINGER, Felix, *Povestea Maicii Domnului*, /Salzburg/, Internaționale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch, 1978, 34 p. multigr. (Texte romanischer Volksbücher, Heft 4).

KOS, Janko, *Literatura*, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Likrarne Vede, 1978, 88 p. (Literarni Leksikon, 2).

KOS, Janko, *Romantika*, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1980, 92 p. (Literarni Leksikon, 6).

LUDVIK, Dušan, *Srednjeveške in staronemške verzne oblike*, Ljubljana, Izdaja Slovenka Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1978, 84 p. (Literarni Leksikon, 4).

MATVEJEVIĆ, Predrag, *Poetica evenimentului. Poezie și angajare*. Traducere și note de Luminița Beiu-Paladi. Prefață de Marcel Duță, București, Edit. Univers, 1980, 176 p. (Eseuri).

MESSNER, Dieter und BIRNER, Angela, *Berichte im Auftrag der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Forschung zum romanischen Volksbuch*. Felix Karlinger zum 17.3.1980, herausgegeben von : ..., Redaktion : Angela Birner, Seekirchen, /f.e./, 1980, 198 p. multigr.

NEGRUZZI, Iacob, *Scrieri*, /vol./ I. Text ales și stabilit, note, glosar de Andrei Nestorescu și Nicolae Mecu. Prefață de Nicolae Mecu, București, Edit. Minerva, 1980, LXVI + 930 p. (Restitutio).

NICOLAU ESPADINHA, Antónia Mª, *A Emperatriz Porcina*, /Salzburg/, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum Romanischen Volksbuch, 1978, 69 p. multigr. (Texte romanischer Voklsbüch, Heft 3).

OCVIRK, Anton, *Evropski verzni sistem in slovenski verz*, I—II, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1980, 148 p.; 158 p. (Litearrni Leksikon, 9, 10).

OCVIRK, Anton, *Literarna teorija*, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literaturo in Literarne Vede, 1978, 104 p. (Literarni Leksikon, 1).

PÉREZ VILA, Manuel, *Simon Bolivar, Ideas fundamentales*. Sintesis biográfica y seleccion de documentos por ... XV Congreso International de Ciencias Historicas Bucarest, 10—17 agosto 1980, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1980, 168 p. (Academia Nacional de la Historia. Comite Venezolano de Ciencias Historicas).

ROSETTI, Radu, *Scrieri*. Ediție îngrijită de Cătălina Poleacov. Prefață și note de Mircea Anghelescu, București, Edit. Minerva, 1980, XXVI + 778 p. (Restitutio).

SERGO, Laura, *La Polenta*. Deutsche Übersetzung von Cristoph Baehr. Mit einen Anhang *Capitolo di Cuccagna* mit Einleitung von Felix Karlinger, Salzburg, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volkbuch, 1980, 40 p. multigr. (Texte romanischer Volksbücher, Heft 7).

STANOVNIK, Majda, *Angloameriške smeri V 20 stoletju*, Ljubljana, Izdaja Slovenska Akademija Znanosti in Umetnosti. Institut za Slovensko Literatur o in Literarne Vede, 1980, 90 p. (Literarni Leksikon, 8).

ZACHERL, Elisabeth, *Conto de Amaro*, /Salzburg/, Internationale Arbeitsgemeinschaft für Forschungen zum romanischen Volksbuch, 1979, 46 p. multigr. (Texte romanischer Volksbücher, Heft 5).

ZUR *Tradition der deutschen sozialistischen, Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten 1926—1949 & Kommentare*, Band 1—4, Berlin & Weimar, Aufbau-Verlag, 1979. /Bd. 1 (1926—1935) — Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion: Alfred Klein unter Mitarbeit von Thomas Rietzschel, 907 p; Bd. 2 (1935—1941) — Auswahl und wissenschaftliche Gesamtredaktion: Friedrich Albrecht, 856 p; Bd. 3 (1941—1949) — — Auswahl und Wissenchaftliche Gesamtredaktion: Irmfried Hiebel, 792 p.; Bd. 4 (Kommentare) — Anmerkingen: Friedrich Albrecht, Imfried Hiebel, Hartmut Kahn, Klaus Kändler und Thomas Rietzschel. Register: Brigitte Melzwig, 516 p.).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1981, vol. 76, Part. 1.

AUSTRIA

Sprachkunst, Wien XI (1980), 1. Halbband.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1980, nr. 10—12; 1981, nr. 1—2.

FRANȚA

Revue de littérature comparée, Paris, XLIV (1980), nr. 3 /Recherches comparatistes de la Renaissance à nos jours/.

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 80(1980), nr. 4—5, 6 /Litterature et peinture en France (1830—1900)/.

R. F. GERMANIA

Germanisch—Romanische Monatsschrift (Neue Folge), Heidelberg, 1980, Band 30, Heft 1—3.

Zeitschfrit für Kulturaustausch, Stuttgart. 30(1980), 4 Vj.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1979, vol. 20, nr. 1—2.

JAPONIA

Journal of Tsuda College, Tokyo, 1980, nr. 12.

IUGOSLAVIA

Glasnik Etnografskog Muzeja u Beogradu — Bulletin of the Etnographic Museum in Beograd, Beograd, 1980, vol. 44.

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXVI (1980/81), st. 1—3.

Letopis. Slovenske Akadenije Znanosti in Umetnosti — The Yearbook of the Slovene Academy of Sciences and Arts, Ljubljana, 1979, vol. 30. /Apărut : 1980/.

MEXIC

Anuario de Letras, México, 1979, vol. XVII.

POLONIA

Zagadnienia Rodzajów Literackich, Lódź, 1980, tom. XXIII, Zeszyt 1(44) — 2(45).

Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 7 (291) — 8(292).

ROMÂNIA

Cronica, Iași XV(1980), nr. 46—50.

Ethnologica. Annexe à la publication *Recherches sur l'histoire comparative des institutions et du droit*, București, 1979.

Revista Comisiei naționale române pentru UNESCO, București, 22 (1980), nr. 3.

Revista noastră. Publicație a elevilor liceului „Unirea" Focșani. (serie nouă), Focșani, (IX) 1980, nr. 70—72.

Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts, Bucarest, 1979, tom. XVI.

Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Théâtre, Musique, Cinema, Bucarest, 1979, tom. XVI.

Studii și cercetări de istoria artei. Seria artă plastică, București, 1979, tom. 26.

Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie, București, 1979, tom. 26.

Viața Românească, București, XXXIII (1980), nr. 9.

S.U.A.

Latin—American Theatre Review, Kansas, 1980, 13/2 Supplement. (Proceedings of the Symposium on Latin American Theatre Florida International University, April, 1979)

UNGARIA

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungarice, Budapest, 1979, tom. XXXI, fasc. 3—4.

U.R.S.S.

Russkaja literatura, Leningrad, 1980, nr. 4.

Trudy otdela drevnerusskoj literatury, Leningrad, 1980, tom. XXXV. (Rukopisnoe nasledie drevnej Rusi).

Voprosy literatury, Moskva, 1980, nr. 7—10.

Georgeta Stoia-Măneseu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed matter of a similar type.

Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu,** *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub. red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, I, 1965, 32 lei

Sub. red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu**, *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub. red. Al. Săndulescu, **Duiliu Zamfirescu,** *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub. red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub. red. Adrian Fochi, **I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu,** *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub. red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir,** *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub. red. V. Cândea, **D. Cantemir,** *Opere*, I, 1974, 36 lei; IV, 1973, 35 lei.

Sub. red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I.P. Informația c. 1175

Lei 25

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 30, Nr. 2, 1981

I 2784

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

În acest număr semnează:

Zoe Dumitrescu Buşulenga, Radu Bagdasar, Mircea Frînculescu, Alexandra Indrieş, Ecaterina Mihăilă, Călin Mihăilescu Dan C. Mihăilescu, D. Murăraşu, Mariana Neţ, Andrei Nestorescu, Viorica Nişcov, Violeta Pikova, Mihai Rădulescu, Monica Spiridon, Mădălina Şerbănescu.

TOM 30

3 iulie — septembrie

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 30, NR. 3, 1981

EA

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, institut în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sector 1, cod 71021 (de unde publicaţia noastră poate fi procurată direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali, şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 73, Bucureşti, II,
cod 70311

I 2784

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 30
Nr. 3, 1981

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAȘI 2022

Poetică și retorică

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, *Iulius Caesar* și virtuozitatea retoricii shakespeariene 327
MARIANA NEȚ, Un model semiotic al romanului *Don Quijote* 333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU, Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „*The Sound and the Fury*". 353
CĂLIN MIHĂILESCU, Pentru o retorică a limbajului poetic: metafora. 359
MONICA SPIRIDON, Contribuția teoriei retorice la o sistematică a tipurilor de discurs. 377
RADU BAGDASAR, Antiteze teoretico-metodologice în cercetarea textului literar. 387
VIORICA NIȘCOV, Fragmentul ca intenție și realizare, ca plurivalență și univoc, *Glauben und Liebe* de Novalis. 407
MIHAI RĂDULESCU, L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique anthropologique dans la critique litteraire, ... 415
MIRCEA FRÎNCULESCU, Retorica lui Dimitrie Gusti 427
ALEXANDRA INDRIEȘ, Obsesii și stratageme de salvare. 441
ECATERINA MIHĂILĂ, Un exemplu de intertextualitate. 455

Texte și documente

ANDREI NESTORESCU, *Retorica* lui Ioan Maiorescu 461

Cronica ediției

D. MURĂRAȘU, Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica 1870—1877* 471

Recenzii

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Monica Spiridon); Livius Ciocîrlie; *Negru și alb* (Dan C. Mihăilescu); *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii*

32257.

(Floarea Bucur); Penjo Rusev, *Elin Pelin-hudožestveno viždane i tvorcésko svoeobrazve* (Violeta Pikova). 479

Actualitatea ştiinţifică 487

Cărţi şi reviste primite la redacţie (Georgeta Stoia-Mănescu) 491

TOME 30
NO. 3, 1981

The Review of Literary History and Theory

Contents

Poetics and rhetoric

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, *Julius Caesar* and the virtuosity of Shakespeare's rhetoric. 327
MARIANA NEȚ, A semiotic model of the novel *Don Quixote* 333
MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU, Towards Uncovering the Deep Structure of Benjy's Narrative in Faulkner's Novel „*The Sound and the Fury*". . . . 353
CĂLIN MIHĂILESCU, For a rhetoric of the poetical language: the metaphor. 359
MONICA SPIRIDON, The contribution of the rhetoric theory to a system of the types of speech. 377
RADU BAGDASAR, Theoretic and methodological antithesis in the research of the literary text. 387
VIORICA NIȘCOV, The fragment as intention and realization, as plurivalence and uniqueness *Glauben und Liebe* by Novalis 407
MIHAI RĂDULESCU, L'unité stylistique souterraine de l'œuvre. La méthode de la stylistique antropologique dans la critique littéraire. 415
MIRCEA FRÎNCULESCU, Dimitrie Gusti's Rhetoric 427
ALEXANDRA INDRIEȘ, Obsessions and stratagema of salvation. 441
ECATERINA MIHĂILĂ, An example of intertextuality 455

Texts and Documents

ANDREI NESTORESCU, Ioan Maiorescu's Rhetoric 461

The Review of Editions

D. MURĂRAȘU, Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica. 1870—1877.* 471

Book-Reviews

Studii de stilistică, poetică, semiotică (Monica Spiridon), Livius Ciocîrlie, *Negru şi alb* (Dan C. Mihăilescu); *Geneza romanului în literaturile Asiei şi Africii* (Floarea Bucur), Penjo Rusev, *Elin Pelin-hudožestveno viždane i tvorčesko svoeobrazve* (Violeta Pikova) 479

Scientific Life 487

Books and magazines received (Georgeta Stoia-Mănescu) 491

IULIUS CAESAR ȘI VIRTUOZITATEA RETORICII SHAKESPEARIENE

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Cînd se juca în 1599 *Iulius Caesar*, prima mare piesă din șirul tragediilor romane, Shakespeare epuizase istoria engleză (cu excepția lui *Henry VIII*) și prinsese să investigheze o lume căreia Renașterea îi exaltase valoarea exemplară. Trecînd prin Plutarch (tradus în Anglia în 1594), dramaturgul descoperise în Antichitate eroi și conflicte demne de atenție, pe care a început să le trateze, printr-o firească operație de transfer și osmoză, în lumina mentalităților politice, etice și estetice ale secolului XVI, întrebîndu-se și răspunzînd la problema pasiunilor devastatoare, generatoare de prăbușire și moarte în planul vieților individuale, de răvășiri și dezordine în planul vieții publice, însoțite de grave turburări cosmice, manifestate în semne și premoniții înfricoșătoare, toate legate între ele în acea perfectă coeziune pe care doar geniul shakespearian e capabil să o realizeze, într-o unitate demiurgică.

Într-adevăr, tragedia poartă numele lui Caesar eroul, nou apărut pe scena istoriei, și ascensiunea și căderea lui se cer explicate mai adînc în viziunea lui Shakespeare. Dar el nu apare decît atît cît să amintească despre faptele săvîrșite de el, și de alții asupra și împotriva lui, într-un fel tipic shakespearian, adică profund ambiguu. Nu știm dacă era generos sau numai setos de putere, nu știm dacă dorea coroana sau voia să întărească cuceririle republicane. El rămîne cumva un personaj emblematic, un punct referențial al conflictului tragic. Tragedia reală este a lui Brutus, tratat ca un personaj de Renaștere, natură generoasă, nobilă, reflexivă, mereu cu gîndul la virtuți, la valorile morale prin care familia sa s-a ilustrat în istoria Romei. El profesează o filosofie amestecată, stoică și platonizantă, și se păstrează necontenit la nivelul marilor principii în toate, amestecul lui în complot datorîndu-se numai temerii că Caesar, stăpîn pe coroană, ar putea să ajungă la acel „abuz al măririi care desparte puterea de căință". Dealtfel, așa cum gîndesc ceilalți conjurați care-l atrag în complot, simpla lui prezență, „bogată alchimie", va da faptei lor, care ar fi putut părea crimă odioasă, „virtute și demnitate".

Într-adevăr, prezența lui Brutus între conspiratori convinge lumea tragediei de „adevărul" cauzei lor, știute fiind noblețea și înălțimea virtuților lui. Pînă la urmă însă, Brutus va fi învins nu atît de partida lui Antoniu și Octavian și de armatele lor, ci de dezamăgirile care nu vor întîrzia să se ivească. Pe lîngă moartea Porției, soția lui, pe lîngă exilul din cetate și luptele fratricide, se va adăuga descoperirea dureroasă, din actul IV,

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 327—332, București, 1981.

sc. 3, a adevăratei naturi a lui Cassius (coleric, nestăpînit, neloial), acela care l-a împins la teribila faptă împotriva părintelui său spiritual. Toate laolaltă vor fi de ajuns pentru posesorul acestei conștiințe desăvîrșit curate, ca el să se sinucidă în felul amarnic în care o face, aruncîndu-se în propria-i sabie.

Acțiunea care structurează însă piesa este condusă de alte două personaje, de Cassius și Marc Antoniu, manevrînd la nivelul discursului în chip hotărîtor. Conflictul se naște repede, pe un fond de oarecare nemulțumire generală, în care ambițiile și invidia lui Cassius proliferează malefic (de fapt, ambiția lui acuză, pe drept sau pe nedrept, ambițiile lui Caesar), hrănite de spectacolul măreției conducătorului care-i supără pe mulți din diverse cauze. Caracterul complex al lui Cassius e descifrat de Caesar însuși încă din actul I, cu un fel de premoniție a periculozității personajului care va fi instrumentul morții lui. E slab, cu priviri înfometate, gîndește prea mult, citește mult, „e un mare observator și privește prin faptele oamenilor" (He is a great observer and he looks/Quite through the deeds of men), nu-i plac jocurile, ca lui Antoniu, nu ascultă muzică, zîmbește arareori și, în așa fel, încît parcă se batjocorește și-și mustră spiritul că a putut fi împins să zîmbească. Și Caesar conchide :

> Astfel de oameni nu-și găsesc odihnă
> Cît un mai mare decît ei trăiește
> Și sînt, de-aceea, foarte primejdioși.
> (Act I, sc. 2)

Portretul atît de pătrunzător întreprins de Caesar se situează, într-o succesiune foarte expresivă, imediat după ce Cassius făcuse cu Brutus prima tentativă de captare a voinței aceluia împotriva lui Caesar. Disimulînd cu o îndemînare rafinată propriile lui sentimente, Cassius a pornit pe drumul interpretărilor de fapte care va sui pînă în punctul culminant al piesei, uciderea lui Caesar în actul III. Hermeneutul foarte priceput, foarte abil, știe să folosească argumente pentru fiecare personaj în parte, potrivite cu firea, psihologia și împrejurările.

Cu Brutus, registrul interpretării se desfășoară mai larg, mai nuanțat, cu pedale filosofice, Cassius pornește ocolit la sondarea relației prietenului său cu lumea, cu stările de fapt, încercînd mai întîi o pătrundere în universul lăuntric al aceluia. Prin motivul platonizant și neo-platonizant al ochilor (familiar desigur gîndirii lui Brutus), el ajunge la motivul oglinzii necesare pentru cunoașterea de sine și i se oferă lui Brutus ca oglindă interpretativă, în scopul dezvăluirilor a ceea ce el nu știe despre sine. Speriat de puterea de penetrație a lui Cassius, Brutus se întreabă despre pericolele în care temeritatea lui ar putea să-l împingă. Cursul convorbirii e schimbat însă de uralele poporului, care-l fac pe Brutus să-și exprime teama de a-l vedea proclamat rege pe Caesar. Atent la fiece nuanță a vorbirii lui Brutus, Cassius reia expresia temerii și o interpretează rapid ca semn al neadeziunii la cauza lui Caesar. Iar cînd Brutus pronunță cuvîntul onoare, Cassius îl reia susținînd că formează substanța însăși a povestirii lui care urmează și care, mai puțin relatare evenimențială, interpretează pentru Brutus două întîmplări ale lui Caesar. Narînd momentele de slăbiciune ale aceluia, odată pierzîndu-și cumpătul pe cînd înota în Tibrul

înfuriat alături de Cassius, altă dată bolnav de friguri în Spania, hermeneutul nu face în fapt decît să se exalte pe sine :

Eu, cum Aeneas, marele strămoș,
Din focul Troiei a purtat pe umeri
Pe-Anchise cel bătrîn, l-am scos din Tibru
Pe obositul Caesar. Și-acest om
Un zeu a devenit, iar Cassius e
O biată creatură ce se-apleacă,
De-i face-un semn, în nepăsare, Caesar.

Mai departe va folosi un plural pentru a tempera efectul de contrast dintre el şi Caesar, pentru a-şi masca orgoliul rănit de măreţia aceluia. Comparîndu-l cu un colos pe Caesar, el se trece printre „we, petty men" (noi, oamenii mărunţi) care merg printre uriaşele lui picioare căutînd „morminte fără onoare", fiindcă n-au tăria de a-şi stăpîni soarta. Şi acest plural, printr-o întorsătură diplomatică, e, în finalul tiradei, transformat în Brutus, interpretarea căpătînd evident elementele unei foarte îndemînatece captaţii, înţesate de referiri la valoarea personală a lui Brutus, dar mai cu seamă la istoria de glorii a Romei şi a strămoşilor lui. Din discurs, Brutus a înţeles unde vrea să-l poarte Cassius, şi-l roagă să nu-l incite mai departe, el avînd nevoie să supună reflecţiei mai adînci cele auzite. Iar Cassius e fericit că măcar în parte şi-a atins ţinta, că slabele lui cuvinte „au făcut să izbucnească foc din Brutus". După despărţire însă, un scurt monolog al aceluiaşi Cassius trădează opinia lui despre nobleţea şi credulitatea lui Brutus şi intenţia lui de a continua modalitatea de persuasiune prin interpretare, „căci cine e atît de tare încît să nu se lase sedus" (For who so firm that cannot be seduced?), trimiţînd răvaşe care să laude numele lui Brutus şi să arunce vorbe despre ambiţia lui Caesar.

În scena următoare, a III-a, a cumplitei furtuni de foc abătute asupra Romei şi înspăimîntînd pe cei mai curajoşi, Cassius va trece la o altă captaţie importantă împotriva lui Caesar, aceea a militarului Casca. Îngrozit de ce văzuse, Casca se întîlnise mai întîi cu Cicero căruia îi povestise ciudatele semne pe care le lua drept premoniţii ale vreunei grozave întîmplări viitoare. Şi Cicero îi răspunsese prin cuvinte care parcă decodau pentru receptor sensul ascuns al acestei tragedii mişcate în toate articulaţiile de interpretare :

Într-adevăr e-o vreme prea ciudată:
Dar omu-n felul său interpretează
Un lucru ce în sine noimă n-are.
(Act I, sc. 3)

Într-adevăr, îndată după ieşirea lui Cicero, intrarea lui Cassius în scenă readuce modalitatea interpretării într-o altă ipostază, de data aceasta mai frustă. Pe superstiţiosul Casca altfel îl va prinde în plasa hermeneuticei sale Cassius. Văzîndu-l atît de impresionat de straniile fenomene ale nopţii de pomină, el îl împinge spre o interpretare cauzală şi analogică. Cauza care a provocat o astfel de transformare monstruoasă a lucrurilor e de natură divină. Cerul le-a făcut instrumentele fricii şi prevestirilor legate de o stare de lucruri monstruoasă. Cel vinovat de toate este un bărbat :

Asemeni nopţii-ăştia-ngrozitoare
Ce tună, fulgeră, deschide gropi şi rage
Ca leul de pe Capitoliu,

Bărbat nu mai puternic decît noi
În ființa lui, dar peste poate înălțat
Și groaznic ca ciudatele-arătări
(Act I, sc. 3)

Cu rapeluri, cu anaforale, cu simetrii sintactice, cu ritmuri de versuri dislocate, discursul lui Cassius produce un efect de formidabilă persuasiune asupra lui Casca, a cărui replică îl întregește. El pronunță numele pe care Cassius nu l-a rostit, dar l-a sugerat pe cale analogică :

Vorbești de Caesar, Cassius, nu-i așa?

Casca e cîștigat împotriva lui Caesar. Mai departe, urmează convingerea definitivă a lui Brutus. În așa-zisele scrisori de la cetățeni redactate de Cassius, interpretarea asumă accentele poruncii, la care filosoful nu rezistă. Forța aliterațiilor, „speak, strike, redress" (vorbește, lovește, îndreaptă), sunînd coercitiv, îl împinge pe Brutus la o tălmăcire pe care o crede a fi în consens cu aceea a poporului roman și-l hotărăște la intrarea în rîndurile conspiratorilor cu care împreună va lovi în Caesar la începutul actului III. Așadar, în această tragedie „politică", ambiția lui Cassius lucrează împotriva lui Caesar, folosindu-se de cele trei trepte ale interpretării, prin care va împinge la uciderea aceluia. Va da astfel acțiunii punctul ei culminant, provocînd prăbușirea autorității și începutul dezordinii pernicioase în planul ierarhiilor, răvășirea așezărilor firești, „ca și cum ar fi venit ziuaa de apoi" (as it were doomsday).

Îndată însă după fapta sîngeroasă va intra în acțiune, pe planul cuvîntului eficient, instrumental, un alt personaj, Marc Antoniu, singurul de care Cassius se temea (ceruse conjuraților să-l ucidă odată cu Caesar), considerîndu-l „un născocitor iscusit" (a shrewd contriver), intuind adică în el contrapartea posibilă a propriei sale facultăți hermeneutice. Într-adevăr, Marc Antoniu, aflat în multe privințe la antipodul lui Cassius (vesel, robust, iubitor de jocuri și de muzică, generos), va fi cel care va lupta, după moartea lui Caesar, pentru Caesar, din iubire și fidelitate, izbutind să ducă acțiunea înspre deznodămînt, înspre reinstaurarea ordinii și autorității. Și arma cu care va schimba direcția sorții și a acțiunii va fi cuvîntul. Discursul său către cetățenii Romei este o pagină de magnifică retorică. Venind după dramaticul discurs al lui Brutus care-și justifică, cu sinceritate și noblețe, fapta împotriva lui Caesar care-l iubise, avînd îngăduința lui Brutus de a se adresa poporului (care aclamă deja fapta sîngeroasă) dar numai pentru panegiricul mortului, înconjurat numai de ostilitate la început, Marc Antoniu desfășoară o strategie magistrală a cuvîntului, demnă de un mare războinic ca el. Și o face cu o simplitate aproape dezarmantă dacă-i privești de aproape mijloacele, simplitate pe măsura calității sale de soldat (el și spune, „eu nu sînt orator cum este Brutus" I am no orator, as Brutus is), dar și pe măsura înțelegerii publicului căruia i se adresează.

Mai întîi el intră pe scenă purtînd corpul lui Caesar, arătînd, din capul locului, de partea cui se găsește.

Apoi pronunță discursul său format din trei părți. Prima parte, în aparență de o mare economie de mijloace, e consacrată disculpării lui Caesar de acuza de ambiție (sete de putere, de fapt) pe care i-a adus-o Brutus *(Nobilul Brutus v-a spus că Caesar era ambițios* — The noble Brutus Hath told you Caesar was ambitious). Marc Antoniu începe prin a recu-

noaşte îngăduinţa dată de Brutus şi ceilalţi spre a-i face cuvenitul panegiric celui ucis şi, într-o paranteză de politeţe, declară că Brutus e un om onorabil şi ceilalţi toţi sînt onorabili. De acum încolo, enumerarea calităţilor lui Caesar urcă într-o gradaţie ascendentă certă, cu cele trei afirmaţii despre 1) valoarea prietenului personal *(credincios şi drept* — faithful and just), 2) valoarea omului public, a generalului, care a umplut tezaurul public, 3) valoarea omului politic care a refuzat de trei ori coroana.

Şi gradaţia este întărită, prin contrast, de întreita repetiţie a două versuri reluate de Marc Antoniu după fiecare argument al generozităţii şi dezinteresului lui Caesar şi sintetizînd, pentru a întări, începutul discursului său :

> Dar Brutus spune că avea ambiţii
> Şi Brutus e un prea cinstit bărbat.
> (But Brutus says he was ambitious
> And Brutus is an honourable man).
> (Act. III, sc. 2)

Cele trei repetiţii scandează textul cu o forţă argumentativă de ciocane pentru conştiinţele nu prea sigure ale auditoriului. Şi cînd, cu o abilitate de retor consumat, Marc Antoniu se opreşte o clipă pentru a-şi aştepta inima să revină de acolo de unde se află, lîngă Caesar (asta după ce le-a adresat exhortaţia de a-l jeli pe cel pierit), cei de faţă încep să vorbească între ei, comentînd în felul lor spusele oratorului. Şi una din concluziile lor, lucru esenţial, dezminte afirmaţia lui Brutus citată de Marc Antoniu. Un cetăţean spune, printre altele „Păi vezi, e sigur că n-avea ambiţii" (Therefore 'tis certain he was not ambitious).

Reluîndu-şi discursul, Marc Antoniu repetă dorinţa lui de a nu stîrni inimile şi minţile lor spre furie şi răzmeriţă, căci altfel le-ar face rău lui Brutus şi lui Cassius care sînt *honourable men* (şi repetă de două ori, în epifora, sintagmele). Şi brusc, se referă la testamentul lui Caesar pe care-l are asupra lui, dar pe care nu-l va citi pentru că ar provoca nişte reacţii extraordinare pe care le enumeră (ei s-ar duce să sărute rănile lui Caesar, şi-ar muia ştergarele în sfîntu-i sînge, ar cere fire din părul lui ca amintire şi l-ar pomeni în diata lor). Simulînd o mare rezistenţă la cererea lor de a citi totuşi testamentul, Marc Antoniu îi exaltă, crescîndu-le curiozitatea, prin descrierea reacţiilor lor superlative posibile (it will inflame you, it will make you mad — vă va înflăcăra, vă va duce la nebunie), şi se face a scăpa o vorbă despre faptul că ei, cetăţenii de rînd, sînt moştenitorii lui. Şi la insistenţele lor, el se face a-i linişti cu cîteva interogaţii retorice, părînd a se căi că le-a spus tărăşenia cu testamentul. Şi în aceeaşi clipă lasă să-i iasă din gură sintagma mult folosită : se teme să nu le facă rău acelor prea *cinstiţi bărbaţi* (honouarable men) ale căror pumnale l-au străpuns pe Caesar. Replica aşteptată vine pe loc, interlocutorii arătînd cu asta modul în care a lucrat asupra lor elocinţa lui Marc Antoniu : *Nu prea cinstiţi bărbaţi, ci trădători* (They were traitors : honourable men).

Dar retorul continuă cu o intercalare a scenei cu toga lui Caesar ale cărei găuri sîngerate îi slujesc de pretext pentru povestirea uciderii din Capitoliu. Şi cînd masa cetăţenilor cîştigată şi înflăcărată vrea să plece să pedepsească pe ucigaşi, el se face a-i opri, le mai vorbeşte cu deferenţă despre ei, iar *honourable*, ba chiar *wise and honourable*. Cînd ajunge la

paroxism furia acelora, el le mai aruncă peste foc și condițiile testamentului lui Caesar, care le lăsase toată averea lui. Masa se va dezlănțui. Marc Antoniu a produs, cu un discurs presărat doar cu cîteva figuri de elocuție, dar gradat cu o artă unică, o captare a voinței de acțiune care va schimba cursul tragediei, împingînd-o spre deznodămînt. Căci rezultatul furiei populare va fi exilul și fuga conjuraților ucigași ai lui Caesar și lupta lor împotriva lui Marc Antoniu și Octavian. La Philippi Brutus și Cassius își vor lua răsplata. Ceea ce Cassius a urzit cu hermeneutica lui din ambiție frustrată împotriva lui Caesar provocîndu-i moartea, a desfăcut Marc Antoniu cu o capodoperă de retorică. În genialele mîini ale lui Shakespeare, modelul politic a devenit model retoric.

UN MODEL SEMIOTIC AL ROMANULUI *DON QUIJOTE*

MARIANA NEȚ

0. Scopul acestei comunicări este de a întreprinde o descriere a mecanismului conform căruia se realizează procesul de codare și de decodare a mesajului în *Don Quijote*, precum și a modului concret de manifestare în text a acestui mecanism, demonstrînd pe această cale omogenitatea romanului lui Cervantes.

Se are în vedere în acest sens elaborarea modelului care organizează relațiile dintre elementele componente ale mesajului comunicat, model care va fi activat de mecanismul de care am amintit, dînd astfel naștere procesului de codare-decodare. Am numit elementele modelului *categorii ale limbajului* și vom întreprinde descrierea fiecăruia dintre ele, precum și a relațiilor pe care le stabilesc pe baza analizei cîtorva microsecvențe în care acestea sînt manifeste.

Ca text original s-a consultat ediția „Ramon Sopena, Barcelona, Proovenza", care a fost confruntată cu traducerea românească realizată în 1969 de Ion Frunzetti și Edgar Papu la Editura pentru literatură din București. Au existat și cazuri în care s-au întreprins traduceri proprii ale unora dintre fragmentele discutate, fapt care va fi indicat la locul potrivit prin inițialele t.o. (= traducere oficială) și t.n. (= traducerea noastră).

1. Pe linia celor de mai sus considerăm că prima etapă a studiului care ne preocupă este stabilirea agenților și a factorilor comunicării. Remarca cea mai generală în acest sens este aceea că procesul de comunicare se realizează sub aspectul unor cutii chinezești și că atît rolul de emițător cît și cel de receptor au cîte doi agenți, întrucît codarea realizată de „lumea romanului" [1] și pe care o decodează personajul principal este încadrată și subordonată de către codarea naratorului, a cărei decodare o realizează receptorul implicit.

Printre microsecvențele de cea mai mare însemnătate ca punct de plecare în elaborarea unei teorii a comunicării în acest roman se numără ultimul său paragraf:

„Para mi solo nació Don Quijote y yo para él, él supo obrar y yo escribir, solo los dos somos para el uno [...] y yo quedaré satisfecho y

[1] Am acordat calificativul generic de „lume a romanului" tuturor personajelor cărții cu excepția celui principal (și poate a lui Sancho Panza), inclusiv naratorul implicit, atunci cînd pune în scenă episoadele al căror singur subiect uman e Don Quijote (ex. lupta cu morile de vînt, lupta cu turmele de oi etc.).

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 333—352, București, 1981.

ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente como deseaba" [2].

Importanța fragmentului rezidă în mărcile unei codări complexe voluntare, efectuată de către receptor, pe care le conține. Acestea sînt în număr de patru, după cum urmează :

1) Indicarea naratorului prin pronumele personal persoana I nominativ *yo*, formă a cărei primă apariție pe parcursul întregului roman o semnalăm aici.

2) *él supo obrar y yo escribir*. Agentul acțiunii se indică în spaniolă, ca și în română, prin desinența verbului ; de aceea prezența redundantă a unui pronume personal antepus (cu deosebire într-un text literar) este o marcă a accentului [3] textului. Decodarea acestei sintagme, ca și a întregului text (vezi 4), se realizează printr-un feed-back integrator, astfel încît vom interpreta citatul drept o intervenție explicită a vocii auctoriale indicînd — conform terminologiei propuse mai sus — apartenența sintagmei la seria mărcilor unei codări complexe voluntare a naratorului (c.f. „personajul a știut să lucreze" [4] conform indicațiilor unui narator care „a știut să scrie" ; ocurența pronumelui *yo* — după cum s-a remarcat — în acest context pentru prima dată în roman ocupînd un loc important în argumentarea unei interpretări în acest sens.

3) *yo* [...] *el primero que gozo el fruto de sus escritos enteramente como deseaba*.

Nouă intruziune a vocii auctoriale, care completează informația anterioară adăugîndu-i o confirmare a faptului că rezultatul procesului de codare a fost cel preconizat. Presupoziția citatului este cea explicitată în 2) (romanul este rezultatul unui proces complex de codare conștient realizat), iar implicația este aceea că textul finit corespunde modelului inițial.

4) Poziția întregului fragment ca pasaj final al romanului trădează un narator conștient de faptul că decodarea unui text literar presupune o reinterpretare a drumului progresiv parcurs în acest scop de către receptor în lumina finalului sintagmatic al textului. Astfel încît postulăm că prima etapă a decodării realizate de un receptor ideal — prevenit de mărcile semnalate la punctele 1) —3) — va fi aceea de a căuta în contextul romanului noi puncte de sprijin pe care să reconstruiască, parcurgînd (paradigmatic) în sens invers drumul emițătorului, modelul abstract care stă la baza textului.

Următoarea indicație oferită de metalimbaj referitoare de această dată la rezultatele codării este cea pe care o găsim în titlul capitolului 54 (partea a doua), „Que trata de cosas tocantes a *este historia y no la otra alguna*" [5] și se interpretează în sensul existenței unei singure povestiri — omogene și unitare — în interiorul cărții (din moment ce este exclusă în mod explicit posibilitatea ca elemente aparținînd oricăruia dintre planurile romanului să se refere la altceva decît la substanța acestui roman însuși.

---

[2] Numai pentru mine s-a născut Don Quijote și eu pentru el, el a știut să lucreze iar eu să scriu, amîndoi existăm într-unul singur [...] iar eu voi rămîne încîntat și îngîmfat de a fi fost primul care am gustat din roadele propriilor scrieri exact în sensul în care doream (t.n.).

[3] Termenul desemnează elementul cu acest nume aparținînd componentului modal al textului.

[4] Se va încerca ulterior o justificare a preferinței acordate de traducere verbului „a lucra".

[5] Care se referă la lucruri privitoare la această povestire și nu la vreo alta (t. n.)

Următoarele fragmente la care ne-am oprit reprezintă două trepte succesive pe o posibilă axă progresivă a indicațiilor cu privire la necesitatea unei decodări coerente realizată în mod consecvent de către receptor. Le oferim fără comentarii suplimentare (deoarece sublinierile — care ne aparțin — nu ne par o îndreptățire suficientă la acest titlu), mesajul lor fiind, în lumina celor menționate, destul de transparent.

(1) *Capitolul XXVIII* „Despre unele lucruri pe care, spune Benenjeli că *le va afla cine le va citi, dacă le citește cu luare aminte*" [6] (t.o.).

(2) „O scriu și eu, fără să mai spun nici că e mincinoasă, nici că e adevărată. *Tu, cititorule, dacă ești deștept, judecă* așa cum ți se pare, că eu, la urma urmei, nici nu sînt dator, și nici nu-mi stă în putință să spun mai mult" (partea a doua, capitolul LX) (t.o.).

Pe marginea celui de-al doilea fragment două precizări sînt totuși necesare. Prima privește presupoziția disjunctivelor negative din ultima frază :

— *nici nu sînt dator (să spun mai mult)* — este construită pe presupoziția că procesul de codare s-a încheiat, iar rezultatul său oferă toate elementele în vederea unei decodări adecvate ;

— *nici nu-mi stă în putință să spun mai mult* — continuă presupoziția propoziției anterioare, adăugînd-o pe aceea că un item informațional în plus ar anula codarea pe care a realizat-o emițătorul, ceea ce e o indicație suplimentară a faptului că — în plan paradigmatic — procesul codării a atins ultimul stadiu.

Cea de-a doua observație pe care o anunțam vine în sprijinul remarcii anterioare cu privire la faptul că citatele se situează pe trepte diferite ale unei axe virtuale de ordonare a mărcilor care ne preocupă — afirmație pe care o justificăm prin aceea că lectorul ideal este desemnat în primul caz la modul indirect : printr-un pronume relativ cu verbul la persoana a treia, în timp ce în al doilea caz el este etichetat ca atare și adresat la vocativ.

Secvența la care ne vom opri în continuare reprezintă un caz limită, deoarece prima frază care o compune conține, ca și cele citate la începutul acestei secțiuni, indicații referitoare la prezența unei componente volitionale pe parcursul procesului de codare, în timp ce cea de-a doua cuprinde — la nivelul presupozițiilor și implicațiilor propozițiilor ce o compun — un inventar al agenților antrenați în procesul de comunicare. Lipsa unei ierarhii rigide care să ordoneze această enumerare e o marcă a relațiilor complexe în care intră acești agenți :

„Pe drept cuvînt toți aceia care se desfată cu istorii ca acestea ar trebui să se arate recunoscători lui Cide Hamete, povestitorul ei cel dintîi, pentru osîrdia ce a avut-o de a ne povesti totul din fir-a păr, fără să fie un lucrușor măcar, oricît de mărunt, pe care să nu-l scoată la lumină și să nu-l deslușească. Zugrăvește nălucirile minții [lui Don Quijote], răspunde întrebărilor nerostite [ale lui Don Quijote și ale receptorului], lămurește îndoielile [receptorului], dezleagă nodul greutăților [„lumii romanului", ale lui Don Quijote și ale receptorului] mulțumește, mă rog, pînă la cel din urmă grăunte, chiar și setea cea mai nețărmurită de cunoaștere [a receptorului] (partea a doua) (t.o.).

[6] În cazurile în care s-a preferat traducerea oficială, am considerat inutilă reproducerea textului spaniol.

Secțiunea cea mai importantă a procesului de comunicare pe care îl constituie romanul lui Cervantes și receptarea acestuia este, din punctul de vedere care ne interesează, secțiunea *en abyme*, al cărei emițător și receptor — respectiv „lumea romanului" și Don Quijote — constituie simultan agentul și instrumentul unui proces de comunicare, în funcție de perspectiva pe care o adoptă în acel moment naratorul și / sau lectorul (care sînt și ei scindați în funcție de rolul care predomină într-unul din momentele lecturii).

Sînt simptomatice în acest sens comentariile metalingvistice ale receptorului — Don Quijote privitoare la decodarea romanului. Se schițează astfel existența unui sistem încă mai complicat de cutii chinezești, din moment ce decodarea de către cititor a romanului (în centrul căruia se află un proces de comunicare cu doi agenți — „lumea romanului" și Don Quijote) est încadrată la rîndul ei de către o decodare (a romanului) realizată de Don Quijote (receptor de gradul III, ceea ce presupune și un narator cu rolul de emițător de gradul III). Există, desigur, și un narator-emițător de gradul IV (o anumită ipostază a lui Miguel de Cervantes) și un lector-receptor de gradul IV (cititorul ideal al romanului) — singurii doi agenți la nivelul cărora procesul de comunicare se realizează în întregime.

Pentru a justifica această ultimă afirmație și pentru a le exemplifica pe celelalte reproducem mai jos cîteva comentarii ale receptorului de gradul III — Don Quijote — pe marginea părții I a romanului:

„Acum văd și eu că povestitorul n-a fost cîtuși de puțin un înțelept, ci vreun flecar nepriceput, care pe bîjbîite și fără nici o socoteală s-a așternut să scrie ce-o ieși să iasă [...] povestirea mea care o să aibă nevoie de tălmăcire pentru a fi înțeleasă" (partea a doua, capitolul III) (t.o.).

Am operat scindarea citatului pe criteriul realizării (partea a doua) sau nerealizării (partea întîi) unei decodări adecvate a mesajului de către receptorul în discuție.

„Zavistia unui vrăjitor hain și-o fi vîrît coada; toate lucrurile făcute să-mi aducă bucurie sînt preschimbate și prefăcute de el în înfățișări deosebite ale lor; de aceea tare mă tem că în acea istorisire a isprăvilor mele, despre care se spune că ar trece din mînă în mînă, dacă povestitorul s-a nimerit cumva să fie vreun învățat vrăjmaș de al meu o fi pus întrînsa unele lucruri în locul altora [...], petrecînd astfel pe socoteala mea prin povestirea altor fapte decît acelea ce se cuvin la înșiruirea unei istorii adevărate" (partea a doua, capitolul VIII) (t.o.).

Despărțirea citatului a avut la bază același criteriu, cu deosebirea că eșecul unei decodări adecvate apare în partea a doua, iar succesul ei, și totodată o informație metalingvistică cu privire la codarea naratorului — emițător de gradul III, oferită receptorului de gradul IV, informație datorită căreia receptorul de gradul III — Don Quijote — joacă și rolul de emițător de gradul III (rol pe care-l împarte cu naratorul), apare în partea întîi (remarcile de mai sus se aplică, bineînțeles parțial, și la citatul anterior).

Aceeași situație se prezintă și în fragmentul următor, cu diferența că, în lumina celor menționate, referentul este dublu:

„Dumnezeu să-i dea de rost că *toată lumea asta* e alcătuită din urzeli și din gînduri potrivnice unul altuia" (partea a doua, capitolul IV) (t.o.)

Sintagma subliniată poate sta pentru „lumea romanului", Don Quijote fiind ca urmare receptor de gradul întîi; sau pentru roman ca produs finit, în care caz clasăm fragmentul în paradigma celor anterioare.

2. În cele ce urmează vom concentra totuși cele patru cutii chinezești într-un proces unitar de comunicare în care romanul lui Cervantes va fi o succesiune de semne care compun mesajul ce trebuie transmis; rolul de emițător va reveni deocamdată naratorului, iar prin receptor vom înțelege lectorul ideal, nu în sens de cititor mediu, ci de cercetător. Menționăm că, prin prisma rezultatelor obținute în secțiunile următoare, vom reveni în final la procesul de codare (și cu deosebire la cel de gradul I, care le guvernează pe toate celelalte, reprezentînd nucleul romanului).

Problema care ne preocupă în continuare este aceea de a întreprinde o descriere a elementelor modelului anunțat la începutul acestei comunicări, ca și a relațiilor dintre ele. Specificăm că punctul de referință în raport cu care se structurează elementele modelului este *povestirea*, categorie a cărei existență o postulăm ca atare și prin care înțelegem succesiunea liniară — în structura de suprafață — a evenimentelor relatate în roman. Anunțăm că toate celelalte trei elemente ale modelului sînt *categorii ale limbajului poetic specific* care construiește acest roman, descrierii fiecăruia dintre ele în ordine progresivă, în funcție de complexitatea lor, fiindu-i afectată cîte una din secțiunile următoare.

3. *Metapovestirea.* Am inclus în categoria de *metapovestire* acele instanțe ale limbajului care subordonează *povestirea* și a căror analiză oferă informații asupra tehnicii după care se realizează aceasta în decursul romanului. Primul exemplu pe care l-am ales spre ilustrare sînt cele două ocurențe ale episodului care se referă la argatul biciuit „eliberat" de către Don Quijote, episod consumat în partea întîi a romanului.

Semnificativă în sensul celor anunțate este inexistența, din perspectiva lui Don Quijote în calitate de receptor (de gradul întîi), a unei legături în structura profundă între cele două părți ale acestui episod. Trăgînd cortina primului act, Don Quijote părăsește scena convins că a făcut o faptă bună, părere pînă în acel moment justificată, dar pe care ar trebui să și-o modifice în actul al doilea. Totuși, atunci cînd victima îl reîntîlnește povestindu-i ce s-a întîmplat „în culise" (adică în absența „eroului") între cele două acte, din punctul de vedere al receptării realizate de Don Quijote, nu se produce nici o mutație. El nu operează o reinterpretare prin feed-back a actului întîi și deci și a celui următor; cele două episoade care pentru cititor se suprapun într-un tot unitar purtător de semnificație, constituie pentru receptorul—Don Quijote două piese diferite, legătura dintre care se realizează numai într-un plan superficial, prin reiterarea personajelor, astfel încît, din această perspectivă, elementul care ar fi trebuit să ofere o cheie în vederea decodării constituie de fapt o conotație ambiguizantă. Această din urmă afirmație se transformă în contrariul ei în cazul în care se referă la receptorul-lector.

O situație mai complexă în aceeași ordine de idei se întîlnește în „episodul păpușilor" din partea a doua (capitolul XXVI). La nivelul *povestirii*, episodul demască mecanismul conform căruia sînt construite romanele cavalerești — afirmație pe care nu mai considerăm necesar să

o explicităm. Complicația intervine însă la nivelul *discursului* (vezi secțiunea 5.). Prin însăși apartenența la acest episod (între limitele acelei categorii de limbaj care este *metapovestirea*) a unui item aparținînd *discursului* — sintagma *la titerera morisma* — se schițează de asemenea aici o descriere a mecanismului de construire a romanului *Don Quijote* — așa cum se va vedea în secțiunile 5, 6, 7. Conchidem, din trecerea în revistă a celor două episoade, că *povestirea* este numai un pretext pentru prezența în roman a *metapovestirii*, așa cum va fi și pentru prezența celor două categorii ale limbajului superioare acesteia. La rîndul ei *metapovestirea* constituie un pretext pentru ea însăși, dar mai ales un pretext pentru construirea *discursului*, ceea ce arată superioritatea ierarhică a acestui din urmă element. Totuși faptul că este o rațiune de existență pentru ea însăși conferă *metapovestirii* o relativă independență (și totodată statutul de categorie a limbajului), subordonarea ei de către *discurs* — categoria superioară a limbajului — fiind mai mică decît dependența *povestirii* (subordonată, cum am spus, și *metapovestirii*) de *discurs*.

4. *Metadiscursul* este o categorie intermediară a limbajului, care face legătura între *discurs* și *povestire*, explicitîndu-l pe primul în termenii celei de-a doua și tinzînd adesea să ridice *povestirea* la rangul de *discurs*.

Concluzia evidentă care se desprinde din această încercare de descriere a *metadiscursului* privește lipsa de independență a acestui element, fapt demonstrat de fragmentele cu care vom ilustra această categorie a limbajului :

„Estando en estas razones, asomaron por el camino dos frailes de la Orden de San Benito sobre dos dromaderios que no eran mas pequñas las dos mulas en que venian" [7] (partea întîi, capitolul VIII).

„... y todo esto lo recibirá en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada. Estando en esto, llegó acaso a la venta un castrador de puercos, y asi como llegó sonó su sillbato de canas cuatro o cinco veces, con la cual acabó de confirmar Don Quijote que estaba en algún famoso castillo y que le servian con música, y que el abadejo eran truchas [...] y con esto daba por bien empleada su salida" [8] (IV).

Sudarea *metadiscursului* în text este atît de puternică încît este aproape o imposibilitate separarea strictă a acestuia de *povestire*. Cele două secvențe pe care le vom cita în continuare reprezintă două trepte succesive de concretizare a mecanismului de transformare a *povestirii* în *discurs* prin intermediul *metadiscursului* :

---

[7] Pe cînd își treceau ei vremea cu asemenea vorbe, numai iată că se arată pe drum doi călugări din tagma Sfîntului Benedict, călărind două cămile, căci cu adevărat cămile păreau cei doi ditamai catîrii pe care îi încălecaseră (t. o.).

[8] El primea răbdător toate astea mai curînd decît să rupă panglica coifului. Cu asta se îndeletniceau ei cînd la han sosi din întîmplare un jugănar [...], și cum ajunse, prinse să zică din trișcă, de patru-cinci ori în șir, lucru care sfîrși prin a-l încredința pe Don Quijote că se afla în cine știe ce faimos castel și că-i aduseseră la cină și muzicanți, că morunul sărat era păstrăv pescuit atunci [...] și cu asta socotea că nu dăduse greș atunci cînd luase hotărîrea de a porni la drum (t.o).

„La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta, tan contento, tan gallardo, tan alborozado, por verse ya armado caballero que *el gozo le reventaba por las cinchas del caballo*" [9] (partea întîi, capitolul III).

Se observă că fragmentul reprezintă o instanță singulară deoarece *povestirea* e un pretext pentru *discurs*, care nu are de această dată corespondent în plan referențial.

„Con esto cobró, a su parecer, tanto animo, que si le acometraron todos los arrieros del mundo no volviera el pie atrás" [10]. (partea întîi, capitolul IV). Această secvență scurtă prezintă avantajul de a ilustra mai clar materializarea mecanismului pe care l-am anunțat (și care este o etapă a mecanismului general ce activează modelul romanului). Este, în plus, o secvență de maximă ambiguitate pentru lector, pentru că itemul aparținînd *discursului* — *los arrieros* — atinge acest statut datorită sintagmei metadiscursive *a su parecer*, sintagmă din cauza căreia întreaga secvență aparține atît *povestirii* (pentru că Don Quijote realizează decodarea mesajului în sens referențial [si le acometrarom todos los que a su parecer eran arrieros]) cît și categoriei *discursului* (caz în care sintagma *a su parecer* ar determina întreaga secvență, cu excepția lexemului *arrieros* care, redată strict din punctul de vedere al unui „narator naiv" (categorie parodiată și mascată în roman de referirile la Cide Hamete Benengeli) ar indica perspectiva — referențială — a „lumii romanului". Itemurile aparținînd *metadiscursului* și *discursului* sînt intercalate în povestire într-un mod cu totul special în fragmentul de mai jos :

„... mirando a todas partes por ver si descubriría algun castillo o alguna majada de pastores donde recojerse y adonde pudiase remediar su mucha necesidad, vió, no lejos del camino, una venta [...].

Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman „del partido" [...] y, como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veia o imajinaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leido, luego que vió la venta se la representó que era castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puento levadizo y honda cava con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan.

Fuese llegando a la venta, (que a él le parecía castillo) y, a poco trecho della, detuvo las riendas de Rocinante, esperando que algún enamo se pusiese entre las almenas a dar señal con algúna trompeta de que llegaba caballero al castillo. Pero, como vio que se tardaban y que Rocinante se daba priesa por llegar a la caballeriza, se llegó a la puerta de la venta, y vió a las dos distraidas mozas que allí estaban, que a él le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas, que delante de la puerta del castillo se estaban solazando. En este sucedió acaso que un porquero, que andaba recogiendo de unos rastrojos una monada de puercos [...] tocó un cuerno, a cuya señal ellos se recojen, y, al instante se le representó Don Quijote lo que deseaba, que era que algún enamo hacía señal de su venida, y, asi, con extraño contento llegó a la venta y a las damas,

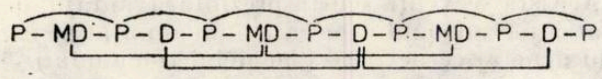
---

[9] Se crăpa de ziuă cînd Don Quijote plecă de la han, voios nevoie mare, mulțumit cum nu se mai poate și pînă într-atîta de tulburat că se vedea armat cavaler, încît fericirea îi da ghes să gonească în galop, cît o țineau pe mîrțoagă chingile.

[10] La aceste vorbe se simți prinzînd atîta inimă, că dacă ar fi fost să-l încolțească toți cărăușii din lume, și tot n-ar fi dat înapoi nici c-o palmă (t. o.).

las cuales, como vieron venir un hombre de aquella suerte armado [...] se iban a entrar en la venta [...] [11]. (partea întîi, capitolul II).

Unitățile *discursului* vor fi analizate în secțiunile următoare, motiv pentru care am și reprodus acum citatul aproape în întregime, ca, dealtfel, și pentru a urmări curioasa simetrie apărută în succesiunea elementelor modelului, a căror diagramă o oferim neînsoțită de comentarii (deoarece acestea ne par superflue).



Ultima secvență din șirul celor aparținînd *metadiscursului* analizate sau doar oferite spre ilustrare în prezenta secțiune pune la rîndul ei o problemă deosebită:

„*No se curó* el arriere destas razónes (y fuera mejor *que se curará*, porque fuera curarse en salúd" [12]. (partea întîi, capitolul III).

Verbul *curarse* este folosit în sens figurat în prima sa ocurență: este la modul indicativ și denotă o acțiune referențială. În al doilea caz asistăm la întrebuințarea sa în sens neutru, iar modul la care apare este subjonctivul imperfect. A treia apariție a verbului este în sens propriu; verbul este la infinitiv și exprimă o posibilitate referențială neîndeplinită.

Se observă deci că scăderea gradului de concretețe al acțiunii referențiale este exprimată prin intermediul modurilor verbale, iar trecerea de la realitate la posibilitate se indică, după cum e și firesc, printr-o săgeată în sens invers (dinspre întrebuințarea verbului la figurat spre sensul său propriu).

Pe măsură ce categoriile limbajului (cu statut de elemente ale modelului care generează romanul) ocupă paliere superioare într-o posibilă clasificare axiologică, independența lor, după cum am văzut, scade, iar complexitatea, în creștere, se manifestă în toate planurile. Astfel, așa cum se va vedea a fi și cazul *discursului*, există în roman situații ce pot fi cali-

---

[11] „... uitîndu-se el în toate părțile ca să vadă dacă nu cumva descoperă vreun castel, sau vreo colibă de păstori măcar, unde să-și întindă mădularele ostenite și unde să-și poată afla leac foamei și nevoinței, văzu, nu departe, de drum [...], un han, [...]. Din întîmplare, la poartă stăteau două tinere, din cele cunoscute sub numele de femei de stradă [...], și, cum aventurierului nostru tot ce-i trecea prin cap, tot ce vedea sau își închipuia i se părea alcătuit sau săvîrșit în felul celor citite, de îndată ce văzu hanul își făcu singur nălucă închipuindu-și-l castel cu patru turnuri și cu coperișurile de argint strălucitor, căruia nu-i lipsește nici puntea ce se ridică și se lasă, nici hrubele cu tainițe, nici toate cuvenitele acareturi cu care asemenea castele sînt zugrăvite de obicei [...]. Se apropie de han (care lui i se părea castel) și cînd fu la cîțiva pași de el trase de dîrlogi și-l opri pe Rocinante, așteptînd să se ivească vreun pitic între creneluri și să dea semnal din surlă crăinicind că se apropia de castel un cavaler. Dar, cînd văzu că surla se lasă așteptată și că Rocinante ardea de nerăbdare să ajungă la grajd se dădu mai înspre poarta hanului, unde le zări pe cele două tinere dezmățate, care lui i se părură două încîntătoare domnițe sau două jupînițe gingașe ieșite în poarta castelului ca să se desfete. Întîmplarea fu ca tocmai atunci un porcar, care umbla să-și adune de prin mîrîști o turmă de porci [...] · suflă din corn, semnal la care dobitoacele se adună, și pe loc Don Quijote își închipui ceea ce dorea, anume că se ivise un pitic care să dea de veste că sosea el. Așa că, nemîștiind pe ce lume se află de fericire, se apropie de han și de femei, care, văzînd că vine spre ele un om înarmat așa cum era el [...], dădeau să intre, înfricoșate, în curtea hanului" (t. o.).

[12] Pe cărăuș nici capul nu-l duru de vorbele lui (dar mai bine le-ar fi luat în seamă ca să nu-l doară capul după aceea (t. o.).

ficate drept *revers* al categoriei lingvistice numite aici metadiscurs. Exemplul cel mai la îndemînă ne pare a fi episodul în care, ca reacție la fabulația lui Sancho cu privire la „vrăjirea" Dulcineei, Don Quijote vede realitatea referențială (fapt care de asemenea nu necesită comentarii).

Metadiscursul apare așadar ca un element al modelului construit pe baza *povestirii* și în strînsă dependență de unitatea palierului superior — *discursul*.

Mai complex decît *metapovestirea* (care ocupă un palier axiologic inferior și are o relativă independență) aceasta și *metadiscursul* nu apar niciodată *in praesentia* și nu stabilesc nici un fel de legătură.

În secțiunea 8 vom indica palierul comunicării la care operează fiecare dintre elementele modelului. Se va observa atunci că *metadiscursul* și *metapovestirea* își împart sfera de acțiune între palierele II și III, unde domină alternativ.

5. Discursul este elementul superior al modelului, categoria lingvistică spre care tind și care le subordonează pe toate celelalte. Itemurile aparținînd *discursului* sînt singurele unități ale modelului care au statut semiotic, fiind de aceea punctele cheie pornind de la care și prin intermediul cărora se realizează comunicarea mesajului în *Don Quijote*.

Discursul este locul de interferență a două lumi posibile — este acel plan al romanului în care referențialitatea „lumii romanului" și lumea imaginară a lui Don Quijote — care coexistă paralel — se suprapun, din simbioza lor rezultînd unitățile care aparțin acestei categorii lingvistice, unități care construiesc în text un limbaj secund. Intervine însă în *Don Quijote* un fenomen special, în sensul că limbajul de conotare supralimineză textul în aceeași măsură în care îl sublimineză. Aceasta înseamnă că un palier al limbajului de conotare este construit, conform teoriei clasice a lui Hjelmslev-Barthes, prin apariția unui plan secund al conținutului a cărui expresie o vor constitui planul expresiei și planul conținutului semnului de bază; în timp ce celălalt palier va fi ocupat de un plan terț al conținutului, care va avea drept plan al expresiei tot expresia și conținutul semnului de referință.

Cele două metasemiotici astfel construite (care împărtășesc același plan al expresiei) își suprapun planurile de conotare ale conținutului, înfățișarea diagramatică a semnului astfel apărut fiind aceea a unui sul, și anume :

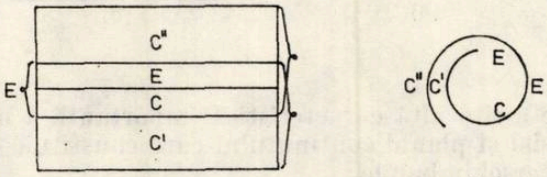


Fig. 1

Semnul nou creat este diferit de cel care i-a servit drept pretext și care constituie pentru el acum doar planul expresiei, în timp ce fiecare dintre metasemioticile constituite în modul arătat corespunde cîte

uneia dintre lumile romanului. Astfel, lumea referențială în raport cu care se construiește C′ și a cărui expresie continuă să o reprezinte, își pierde prin însuși acest proces statutul de pură expresie a unui conținut al unei metasemiotici, ea devenind drept reacție o metasemiotică secundă al cărui plan al conținutului (C″) e reprezentat de o proiecție a expresiei comune a celor două metasemiotici, în timp ce planul expresiei semnului creat prin suprapunerea metasemioticii′ cu metasemiotica″ îl reprezintă expresia lingvistică denotativă a celor două conținuturi conotative (C′ și C″).

În calitate de element al modelului, *discursul* se subîmparte în două categorii : *discurs analitic* și *discurs sintetic* (după cum sulul este „desfăcut" sau „înfășurat") (Vezi fig. 1).

Exemplificarea acestor categorii se găsește în următoarele două secțiuni.

6. *Discursul analitic* corespunde, după cum s-a mai spus, imaginii plane a semnului pe care-l crează unitățile ce aparțin acestei categorii.

Înainte de a trece la exemplificarea acestor unități e necesară precizarea unui fenomen important care are loc în ceea ce le privește și anume faptul că „desfășurarea" sulului este împinsă pînă la extrem. Aceasta înseamnă că, atunci cînd cei doi agenți participanți la procesul de comunicare („lumea romanului" pe post de emițător și Don Quijote pe post de receptor) încearcă să realizeze efectiv comunicarea, semnul a cărui descriere am întreprins-o în secțiunea anterioară este scindat în două semne care au planul expresiei identic (plan care reprezintă la rîndul său un semn — fiind deci purtător al unei expresii și al unui conținut), în timp ce planurile conținutului diferă, fiind opuse unul altuia, pentru că fiecare este rezultanta specifică a „lumii" care funcționează pentru agentul respectiv (vezi fig. 2).

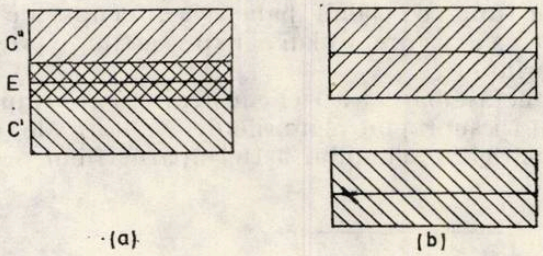


Fig. 2

Rezultă de aici o altă caracteristică importantă a modelului, aceea că planul expresiei și planul conținutului care constituie expresia pentru C′ și C″ sînt interschimbabile.

Rezultă de asemenea motivul pentru care comunicarea nu poate fi realizată în roman, nici unul dintre agenții implicați în acest proces neputînd depăși perspectiva propriului său semn, deci putînd cu atît mai puțin (din moment ce nu are conștiența faptului că semnul *său* reprezintă o latură a unui semn mai complex, iar „lumea" *sa* e o sublume a unei „lumi" superioare) realiza simbioza semnului pe care îl folosește cu semnul

folosit de celălalt agent realizînd astfel măcar prima etapă a comunicării (pentru îndeplinirea integrală a procesului de comunicare fiind necesară în plus acțiunea de „înfășurare a sulului", așa cum se va vedea în cazul *discursului sintetic*).

Enumerăm mai jos cîteva din instanțele în care se manifestă *discursul analitic*. Coloana din stînga cuprinde conținutul C′ al metasemioticii construite de „lumea romanului", în timp ce cea din dreapta include conținutul C″ al metasemioticii care funcționează pentru Don Quijote. Această precizare odată făcută reproducem cele două coloane fără explicații suplimentare.

Femei de stradă — domnițe
Hangiu — alcaide
Han — castfel, fortăreață
Jugănar — trubadur
Plugar — marchiz de Mantua
Negustori — cavaleri, banditi
Turme de oi — armate
Lighean de bărbierit — coiful lui Mambrino
Vin roșu — sînge

Decodarea *discursului analitic* pe care o realizează receptorul-lector are loc numai de la dreapta la stînga, ceea ce implică o acțiune consecventă a mecanismului acționînd modelul textului (din moment ce modelul însuși, nu poate fi — așa cum s-a arătat în secțiunile 1—2 — recompus decît tot numai realizînd o decodare progresivă de la dreapta spre stînga).

Ca și *metadiscursul*, în calitate de unitate de nivel superior a modelului, *discursul analitic* beneficiază de o instanță pe care o vom califica drept *revers al discursului analitic*.

E vorba de episodul înfățișat în capitolul XXIX al părții a doua, în care morarii îi numesc pe Don Quijote și pe Sancho Panza „diavoli blestemați". Motivul pentru care clasăm astfel acest episod este evident : cele două părți ale „sulului semiotic desfășurat" sînt dispuse de această dată în ordine inversă, imaginea lor diagramatică fiind cea din fig. 3 (inversul fig. 2).

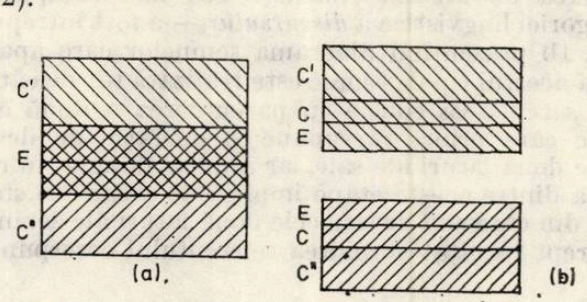


Fig. 3

Pentru ca teoria pe care încercăm să o construim să fie unitară postulăm necesitatea prezenței explicite în roman a unor itemuri aparținînd *discursului analitic*, a căror diagramă să fie cea din fig. 2a. Acest tip de semne reprezintă o treaptă intermediară între *discursul analitic* și cel *sintetic*; receptarea lor nu mai necesită din partea lectorului operația de re-

unificare a celor două metasemiotici (pentru a recompune, ca în cazurile precedente, semnul inițial, care a căpătat și totodată a creat astfel noi semnificații). De aici rezultă cu necesitate două caracteristici ale acestei categorii intermediare de semn :

Prima este de natură axiologică și vizează lipsa lor de complexitate, singura justificare a prezenței în text a semnelor de un asemenea tip fiind faptul că ele îndeplinesc rolul de etalon, de punct fix în raport cu care își construiesc semnele aparținînd *discursului* analitic, pe de o parte, și cele aparținînd *discursului sintetic*, pe de altă parte. Tot în raport cu ele are loc decodarea realizată de receptorul-lector. Astfel încît, atît datorită funcției pe care o îndeplinesc cît și a transparenței care derivă din aceasta, ne pare a se impune concluzia unei similitudini de rol și de statut în roman între *semnele intermediare* de care ne ocupăm de *povestire* (— apropiere care, la rîndul ei, conduce la ideea semnalării unei tehnici de *mise-en-abyme* care acționează la nivelul modelului semiotic al romanului).

A doua caracteristică se află conținută implicit în remarcile de mai sus. Ea privește faptul că corespondențele din structura de suprafață alese să ilustreze practic aceste unități ale modelului nu pot fi redate (din motivele enunțate) decît din punctul de vedere al naratorului romanului (fapt care constituie în același timp un argument în plus în favoarea transparenței lor).

Reproducem în încheierea secțiunii de față un singur asemenea exemplu, mulțumindu-ne să amintim drept unic comentariu faptul că specificul semnului constă în a aduce *in praesentia* cele două conotații construite de C′ și C″, ale căror metasemiotici generatoare își au la rîndul lor originea într-un singur referent (semnul lingvistic de la care se pornește, semn care, în urma procesului descris mai sus, devine irecognoscibil altfel decît ca referent abstract). Exemplul la care ne-am oprit aparține capitolului XIV din partea întîi :

„Don Quijote [...] sprijinindu-se în prăjina care-i ținea loc de lance [...] (t.o.).

7. Descrierea *discursului sintetic* — cea mai complexă subunitate din cadrul categoriei lingvistice a *discursului* — a fost întreprinsă în cadrul secțiunii 5, fig. 1b prezentînd diagrama semnelor care aparțin acestuia.

Decodarea acestui tip de semne este realizată tot de către receptorul-lector, a cărui sarcină va consta în parcurgerea a două etape complementare, dintre care prima presupune o operație de descompunere a semnului în cele două laturi ale sale, iar a doua, desigur, în recompunerea semnului. Prima dintre aceste etape implică de asemenea stabilirea punctului de vedere din care sînt redate cele două laturi ale semnului, operație care va avea drept rezultat stabilirea referentului corespunzător fiecărei laturi.

Pentru început vom proceda, ca și în cazurile precedente, la enumerarea exemplelor ilustrative[13], care vor fi ulterior însoțite de comentarii explicative :

1. todo lo que *semejantes* castillos se pintan

[13] Reproducem exemplele în context minimal, întrucît majoritatea aparțin unor fragmente deja citate.

2. y con las dos *ya dichas doncellas*
3. [Capitulo] que trata de cosas que tienen más de lo verdadero que de *lo discreto*
4. de la *cerdosa aventura* que lo aconteció a Don Quijote
5. *la titerera morisma*
6. *advertido y medroso*, et castellano
7. yo quedaré *satisfecho y ufano*
8. *dar señal* { la trompeta / el cuerno

Adăugăm că, așa cum e ușor de observat, nu toate exemplele sînt de același tip. Exemplele 1—2, 3—4, 6—7 fac parte din cîte o categorie comună, iar 5 și 8 sînt singulare.

Pe linia celor mai sus menționate considerăm că cea mai bună explicitare a microsecvențelor pe care le-am citat este traducerea (sau, dacă aceasta ridică dificultăți prea mari, parafrazarea lor), adăugînd, acolo unde va fi cazul, cîteva specificări suplimentare. Procedăm deci în cele ce urmează la traducerea fragmentelor, deoarece din caracterizarea generală a *discursului* credem a fi reieșit faptul că importanța primordială a acestui element al modelului constă tocmai în suprapunerea a două semnificații distincte, a căror coexistență este permisă de context. Repetăm că acceptarea simultaneității a două metasemiotici de către tiparul textului face insignifiantă referențialitatea lineară a „lumii romanului", care încetează să existe ca atare, fiind dedublată printr-un proces de proiectare a ei înseși în calitate de conținut a uneia din metasemiotici.

1. „cu care sînt înfățișate *asemenea* castele" (t.n.) — secvență pe care, datorită itemului subliniat, o decodăm ca referindu-se :
   a) la castelele asemănătoare celor imaginate de Don Quijote, sau
   b) la castelele asemănătoare acelui han.

Diferența (pe care am încercat să o marcăm în variantele propuse) dintre cele două lecturi este aceea că în primul caz semnificația se construiește acordîndu-se prioritate conotației realizate pe suportul lumii imaginare a lui Don Quijote, în timp ce cea de-a doua lectură prevede primatul referențialității operante pentru „lumea romanului").

Adăugăm că receptorul-lector de gradul IV este singurul receptor a cărui perspectivă este suficient de largă încît să îi permită perceperea simultană a celor două semne (cf. fig. 4), iar superioritatea receptorului

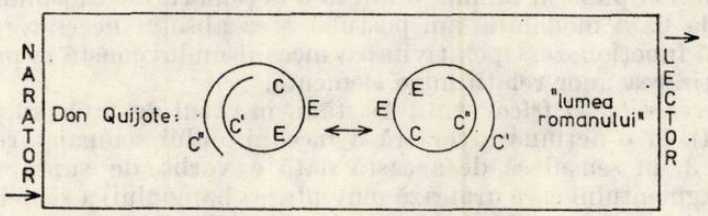


Fig. 4

de gradul II—Don Quijote asupra receptorului de gradul I—Don Quijote, pentru care semnul receptat posedă doar conținutul creat de metasemiotica pe care o generează punctul propriu de vedere (E—C—C") constă în faptul că, în această calitate, eroul are perspectiva completă

a semnului care funcționează din punctul său de vedere (E —C —C'' —C') și conștiența faptului că receptorul-lector de gradul II realizează o receptare incompletă (de unde și utilitatea structurală, în contextul general al romanului, a părții a doua și a comentariilor metalingvistice la care ne-am referit la început).

Metoda de construire și de receptare a ambiguității fiind identică, nu vom insista asupra celui de al doilea caz, mulțumindu-ne să redăm cele două parafraze. Astfel sintagma :

2. „cele două *sus-numite domnițe*" (t.n.) — va fi citită ca : a) cele care ar fi putut trece și drept domnițe (din orice punct de vedere, deci din punctul de vedere al naratorului), b) cele care voia Don Quijote să fie domnițe.

3. [Capitol] care se ocupă de lucruri mai curînd adevărate decît *secrete/ingenioase* (t.n.).

Avînd în vedere mai ales faptul că citatul reprezintă titlul unui capitol, interpretarea acestei secvențe trebuie sprijinită pe substanța semantică a paginilor care îi urmează.

Afirmația că itemul *discreto* aparține *discursului* se justifică astfel în contextul capitolului, unde fiecare dintre cele două sensuri pe care le-am redat formează cîte o microizotopie, fiind, în plus, fiecare redat alternativ atît din perspectiva naratorului cît și a lui Don Quijote.

4. „despre aventura *porcească* pe care a avut-o Don Quijote (t.o.). Lexemul *cerdossa* (porcească) este folosit în contextul de față atît în sens propriu cît și figurat (unul dintre motivele pentru care am și plasat secvența în seria itemurilor *discursului*). Ambele utilizări ale termenului se justifică în *povestirea* cuprinsă în capitolul al cărui titlu îl constituie microsecvența citată. Prima parte a capitolului — invazia porcilor — justifică clasarea semnului lingvistic în ambele registre stilistice, în timp ce a doua parte — atentatul mascaților asupra personajelor principale — motivează folosirea termenului la figurat. Amintim, ca o dovadă a coerenței interne a modelului și a consecvenței cu care acționează mecanismul, faptul că am semnalat o tehnică similară în secțiunea 4 — în raporturile dintre *metadiscurs* și *povestire*.

5. *păgînătatea de păpuși* (t.o.) este elementul *discursului* a cărui prezență intercalată în interiorul unei secvențe lungi aparținînd *metapovestirii* (fapt menționat în secțiunea 3) redimensionează un întreg palier al modelului și pune în lumină o fațetă a acționării mecanismului a cărui prezență la baza modelului am postulat-o ca absolut necesară pentru ca modelul să funcționeze. Operativitatea mecanismului constă în primul rînd în concretizarea unor relații între elemente.

6. *prevenitor și fricos* (t.n.) Asistăm, în cazul de față (și, parțial, în următorul), la o acțiune inversată a mecanismului semnalat referitor la exemplul 3, în sensul că de această dată e vorba de suprapunerea în spațiul fragmentului care urmează (cuvîntarea hangiului) a semelor acestor doi termeni. După această precizare nu credem că trebuie să insistăm asupra faptului că, deși secante în zona periferică, sferele semantice ale celor două lexeme sînt în esență diferite, simbioza lor realizîndu-se în fragmentul ce redă cuvîntarea hangiului — fragment care va avea astfel statutul de text. Pentru acest „text" termenii *advertido y medroso* joacă rolul de nucleu semantic.

7. *încîntat și îngîmfat* (t.n.) Un comentariu al prezentului item trebuie să aibă la bază două remarci. Prima se referă la tehnica de construire a semnului pe care îl compun adverbele citate — care este asemănătoare celei semnalate la exemplul 6. Cea de-a doua vizează faptul că apropierea sferelor semantice ale celor doi termeni este mai mare decît în cazul precedent, motiv pentru care am și introdus în traducerea noastră o aliterație inexistentă în textul originar și care are rolul de a atenua contrastul dintre ei. Deoarece în secțiunea 1 ne-am referit la contextul maximal al acestui item (context reprezentat de paragraful final din care am și citat) și la rolul acestuia în roman, considerăm inutil să o mai facem acum.

8. *a da semnal* (din trompetă)
(din corn[ul care cheamă porcii])

Folosirea aceluiași predicat pentru a desemna o acțiune al cărei subiect e reprezentat alternativ de două lexeme, fiecare jucînd rolul de referent tipic al „lumii" în care este inclus, determină o relație de echivalență între „lumea romanului" și lumea imaginară a eroului, rezultat spre care tind și la care ajung și restul itemurilor aparținînd *discursului*.

Reversul discursului sintetic, a cărei prezență necesară o postulam într-una din secțiunile precedente, își găsește expresia semantică (tot intercalat în povestire — de care este extrem de greu de separat) în episodul înfățișat în capitolul LXII al părții a doua. Ne referim la faptul că, în timpul plimbării prin Barcelona, lui Don Quijote — agent de gradul II — i se pune o etichetă de către „lumea romanului", care apare în această unică instanță în postura de receptor de gradul III, egal din toate punctele de vedere lui Don Quijote în aceeași calitate. Pretenția la acest statut ne pare pe deplin justificată, întrucît rolul jucat aici de către „lumea romanului" este foarte complex. Primul fapt demn de menționat este acela că agentul cu acest nume se scindează în două : pe de o parte Don Antonio Morena, ca emițător, iar pe de altă parte trecătorii care citesc eticheta și decodează mesajul — în calitate de receptor ; Don Quijote, aflîndu-se în ipostaza singulară de a deveni, datorită acestui procedeu, un semn de tipul celor care aparțin *discursului*(vezi figura 5). Acest semn — personajul și eticheta lui — reprezintă mesajul la a cărui comunicare asistăm prin lipirea etichetei și citirea acesteia. (Evident că această circumstanță complică mult inventarul nivelelor și al agenților comunicării, care va fi efectuat în secțiunea următoare, drept care atunci vom face abstracție de ea. Așa încît specificăm acum că al treilea nivel al procesului de comunicare are două laturi :

E :	R :	E :	R :
Narator ↔	Don Quijote	„lumea romanului$_1$ ↔	„lumea romanului"$_2$
Mesaj : roman + receptarea romanului		mesaj : Don Quijote + roman + receptarea romanului)	
(a)		(b)	

Relațiile dintre (a) și (b) sînt, așa cum s-a spus, foarte strînse, fiind vorba de fapt de două fațete ale aceluiași palier paradigmatic al procesului. Interrelaționarea lor prevede ca fiecare, într-un anumit moment sintag-

matic abstract postulat de desfășurare a procesului să o subordoneze — incluzînd-o — pe cealaltă.

8. Prezenta secțiune este dedicată unei analize mai detaliate a procesului de compunere, descompunere și recompunere a romanului *Don Quijote* pe baza modelului descris pînă acum și unui inventar al agenților implicați în acest proces.

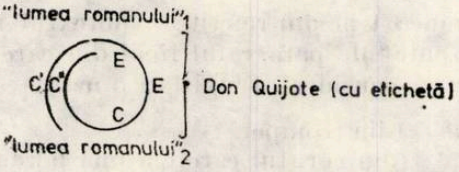


Fig. 5

Ne ocupăm pentru început de modul în care se realizează procesul de comunicare la primul său palier (unde, după cum s-a mai spus, mesajul codat de către „lumea romanului" este receptat de către Don Quijote).

Trecînd în revistă modelul romanului *Don Quijote* pe care l-am schițat pînă acum trebuie remarcată coordonata principală pe care se realizează codarea de către personajul central.

Ea se referă la o nouă descompunere a semnelor care se înscriu în cadrul *discursului analitic*. Această afirmație este determinată de faptul că Don Quijote nu percepe semnul (a cărui descriere am realizat-o cu ajutorul metasemioticii în secțiunea 5) ci realizează acest semn prin proiectarea pe semnul inițial a conținutului C', aparținînd lumii sale imaginare. De aceea, ceea ce percepe eroul este o caracteristică a obiectelor și a relațiilor în care intră acestea, care e atît de esențială și de generală încît devine abstractă. Codarea și decodarea în acest roman făcîndu-se programatic prin intermediul limbajului, vom explicita deci această etapă a procesului de decodare spunînd că Don Quijote surprinde acea caracteristică traductibilă prin denumirea cea mai generică a obiectelor și relațiilor ; de exemplu :

— clădire
— proprietar
— femei
— instrumente muzicale
— agentul care cîntă la instrumente etc.

Aceasta presupune că personajul rupe caracteristica generală a obiectului (caracteristică care reprezintă ceea ce am numit expresia și conținutul semnului de bază) de conținutul C'' creat de metasemiotică'' a „lumii romanului". Aceasta fiind singura acțiune întreprinsă de personaj, e ușor de înțeles acum de ce s-a preferat verbul „a lucra" în traducerea întreprinsă anterior (secțiunea 1) drept predicat caracteristic lui Don Quijote. Astfel ajunge receptorul Don Quijote să scindeze semnul transmis de „lumea romanului" și eliminînd conținutul conotativ C'', care nu există pentru el, să proiecteze pe expresia și conținutul generic rămas — care constituie baza comună a celor două metasemiotici — propriul său conținut C', descris de metasemiotică, conținut care, la rîndul său, nu există din

punctul de vedere al emiţătorului. Astfel încît, ceea ce *se comunică* de fapt pe parcursul întregii cărţi (la nivelul primului palier al procesului) sînt expresia şi conţinutul semnului de bază, motiv pentru care e şi improriu să afirmăm că are loc un proces de comunicare propriu-zis între „lumea romanului" şi Don Quijote la acest nivel. Procesul de comunicare real care se petrece aici e cel care îl are drept agent pe Don Quijote în calitate

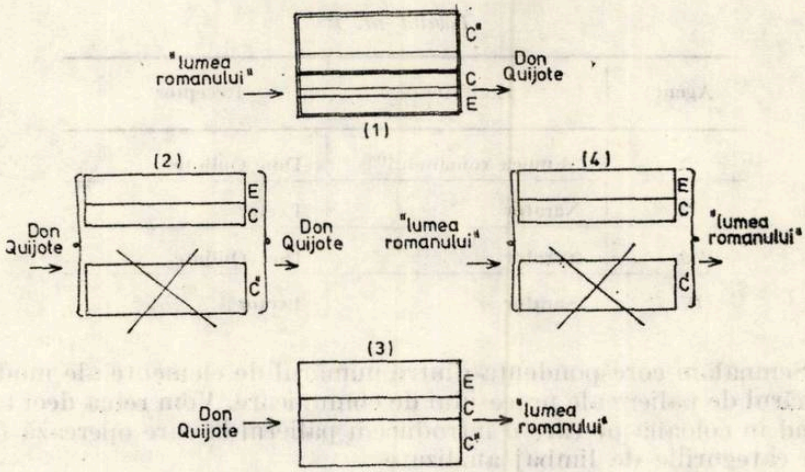


Fig. 6

de receptor al propriei sale codări (ceea ce antrenează o reacţie similară din partea „lumii romanului", obligată să-şi primească înapoi mesajul respins şi să-i servească fără voie drept receptor) (vezi fig. 6, care indică de asemenea posibilitatea de continuare la infinit a procesului) .

Am ales pentru exemplificarea practică a acestui mecanism şi a sectorului modelului pe care-l activează mai întîi conversaţia Don Quijote-Sancho din capitolul XI al părţii a doua, din care citäm :

„ — Stăpîne pe măgarul meu l-a luat dracul.

— Ce drac ?

— Al cu băşicile [saltimbancul], răspunse Sancho.

— Ţi-l scot eu înapoi, răspunse Don Quijote, să ştiu de bine că s-ar ascunde cu el în cele mai adînci şi întunecoase taine ale iadului".

O instanţă similară apare în atît de des citatul capitol III al părţii întîi în dialogul Don Quijote — hangiu, pe marginea lexemelor *truchuela* ([= morun] propus de hangiu) — trucha ([= păstrăv], decodat de Don Quijote), complexitatea şi în acelaşi timp posibilitatea de a exista a procesului fiind marcată şi determinată de asemănarea fonetică a lexemelor. Decodarea discursului (redat la modul indirect de către narator) hangiului în cursul aceluiaşi capitol antrenează acelaşi proces, deoarece vorbitorul foloseşte (într-un context semantic şi referenţial diferit) aceiaşi termeni de care se folosise anterior şi receptorul său (cavaleri, isprăvi, vitejie, castel etc.). Modificarea contextului lingvistic rămîne însă neobservată de către

Don Quijote, care realizează decodarea conform mecanismului descris mai sus.

În continurarea acestei secțiuni considerăm că e momentul să completăm afirmațiile oferite sub formă de postulate în secțiunea 1 și reluate în secțiunea 7, printr-o reinventariere a nivelelor procesului de comunicare realizat *în* și *prin* roman și a agenților acestui proces. (Cifrele romane ale tabelului sînt comune pentru gradul agentului și nivelul procesului).

Tabelul nr. 1

Agent:	Emițător	Receptor
I	„Lumea romanului"	Don Quijote
II	Narator	Lector
III	Narator	Don Quijote
IV	Narator	Lector

Semnalăm corespondența dintre numărul de elemente ale modelului și numărul de paliere ale procesului de comunicare. Vom relua deci tabelul indicînd în coloana pe care o introducem palierul la care operează fiecare dintre categoriile de limbaj analizate

Tabelul nr. 2

E	R	Elementul modelului pe baza căruia se constituie mesajul
Lumea romanului	Don Quijote	Povestire
Narator	Lector	Metapovestire/ Metadiscurs
Narator	Don Quijote	
Narator	Lector	Discurs

Specificăm că personajul Sancho Panza se integrează acestui model în calitate de variabilă. Această afirmație se bazează pe faptul că majoritatea replicilor sale sînt proverbe, adresate pe rînd fiecăruia dintre receptorii primelor trei nivele, caz în care rolul personajului va fi cel de emițător de grad corespunzător. În situația în care proverbele lui Sancho Panza se adresează „lumii romanului" sau naratorului (în primele sale două ipostaze), personajul devine receptor de gradul respectiv, a cărui reacție la mesaj este de ordin lingvistic, în conformitate cu esența procesului de comunicare în acest roman.

Precizăm de asemenea că în structura lineară a romanului ierarhia se transformă într-un raport de dominanță momentană — fiecare dintre

elementele modelului putîndu-le subordona, la un moment dat, pe celelalte, în funcție de perspectiva adoptată.

Concluziile care decurg din examinarea tabelului nr. 1 sînt următoarele:

A. În plan sintagmatic agenții din prima coloană au statut egal cu cei din a doua coloană.

— Don Quijote este egal, în prima ipostază, „lumii romanului" și, în a doua, naratorului.

— Lectorul este de fiecare dată egal naratorului.

B. În plan paradigmatic agenții cu număr de grad superior îi subordonează pe cei cu număr inferior, deci, cu necesitate și pe corespondenții din coloana complementară ai acestora din urmă.

— Naratorul este superior lui Don Quijote (în ambele sale ipostaze), lectorului (în calitate de receptor de gradul II) și „lumii romanului".

— Lectorul e superior lui Don Quijote, lui însuși și „lumii romanului".

— Don Quijote are statut superior unei anumite ipostaze a lectorului, precum și „lumii romanului".

C. Din punct de vedere statistic agenții cu număr mai mare de prezențe în tabel sînt superiori celor cu număr mai mic. Agenții prezenți de același număr de ori au statut egal.

— Naratorul este superior lui Don Quijote, lectorului și „lumii romanului".

— Don Quijote și lectorul au statut egal și sînt superiori „lumii romanului".

Concluzii generale:

Egalitatea de statut a grupurilor de agenți apare în tabel o singură dată (oricum s-ar face citirea acestuia), superioritatea naratorului asupra fiecăruia dintre ceilalți trei agenți participanți la procesul de comunicare apare marcată de două ori — de unde deducem faptul că dominația naratorului asupra celorlalți agenți este mai importantă în realizarea procesului comunicării decît egalitatea unora dintre agenți, care apare marcată a doua oară numai în sensul de dependență egală față de narator.

Superioritatea lectorului asupra „lumii romanului" apare și ea de două ori marcată, ca și cea a lui Don Quijote asupra aceluiași agent, situație de asemenea mai importantă pentru realizarea procesului de comunicare decît superioritatea lectorului asupra lui Don Quijote sau a lui Don Quijote asupra lectorului, ambele marcate o singură dată. Acest fapt întărește și el egalitatea în structura profundă a mesajului între Don Quijote și lector, și dependența ambilor de narator, supremația acestuia din urmă fiind marcată în acest mod indirect pentru a treia oară. Toate aceste remarci justifică de asemenea statutul de protagonist al lui Don Quijote.

9. S-a observat din descrierea modelului semiotic al romanului *Don Quijote* pe care am propus-o în paginile anterioare, faptul că, în realitate, acesta are două laturi:

A. *latura narativă*, ale cărei elemente sînt: *povestirea*, *metapovestirea*, *metadiscursul* și *discursul*; și

B. *Latura semiotică propriu-zisă*, care cuprinde etapele, palierele și agenții implicați în procesul de comunicare care are la bază transmiterea și receptarea mesajului prin intermediul *categoriilor de limbaj* descrise de latura narativă a modelului și, cu deosebire, prin intermediul *discursului* (cu toate subunitățile sale). Acesta este singurul element al modelului care, așa cum s-a mai spus, are statut semiotic, realizînd astfel, atît teoretic cît și practic, legătura indisolubilă dintre cele două laturi, a căror analiză — corelația lor fiind extrem de strînsă — nu a putut fi întreprinsă strict separat, deși s-a avut în vedere acest deziderat pe parcursul acumulării succesive a materialului.

În încheierea tuturor acestor considerații (ale căror concluzii parțiale sau globale, împrăștiate pe parcursul expunerii, nu considerăm necesar să le reluăm), o remarcă ne pare imperios necesară, și anume aceea că, citit prin prisma acestui model, *Don Quijote* nu e un roman de acțiune, ci un roman *de limbaj*, toți factorii antrenați în procesul de comunicare (atît elementele interioare ale modelului, a căror sudare este din această pricină foarte strînsă, cît și semnul —, laturile căruia au fost, din același motiv, greu de separat teoretic, — și emiterea și recepetarea sa) fiind de natură lingvistică. Din această perspectivă considerăm că judecata axiologică determinată de o astfel de analiză a romanului este aceea că *Don Quijote* reușește în acest mod să distrugă referențialitatea literală pe care a creat-o și prin care ființează romanul, creînd o a doua referențialitate, cea a semnelor *discursului sintetic*.

Acest procedeu, care creează un efect similar celui asigurat în muzică de folosirea tehnicii contrapunctului, e de natură se determine atît modernitatea romanului lui Cervantes cît și o realizare de prim ordin a literaturii în general.

TOWARDS UNCOVERING THE DEEP STRUCTURE OF BENJY'S NARRATIVE IN FAULKNER'S NOVEL *"THE SOUND AND THE FURY"*

MĂDĂLINA ȘERBĂNESCU

Many critics have tried to grapple with the puzzling formlessness of Faulkner's novel, either by looking for hidden patterns or structures, or, to the contrary, by adducing arguments to prove that, what we are inclined to take as merely superficial incoherence, essentially pertains to Faulkner's deep-seated vision of the world[1]. Arthur Kinney[2] suggests that "Faulkner's formlessness serves the one purpose of finding « form »", that meaning in Faulkner's works derives from the tension between the reader's wish for form and the seamlessness and indeterminacy of the text. Maybe the closest approximation of the way in which his fictional world appears to the reader, at least on first-hand reading, is given by one of Faulkner's characters, Charles Bon, in "Absalom, Absalom !": it is a "jigsaw puzzle picture, the integers of it waiting, almost lurking, just beyond his reach, inextricable, jumbled, and unrecognizable, yet on the point of falling into pattern, which would reveal to him, all at once, like a flash of lightning, the meaning of his whole life".

Faulkner's characters are almost invariably bound to fail in their quest for meaning. While sharing much of the heroes' bewilderment, the reader is nevertheless meant to be more successful in this quest. In reconstructing, that is in fusing together what seemed to be discrete pieces of a disjoined world, along lines which Faulkner has almost imperceptibly intimated to him, the reader is to have the revelation of the pieces falling into a pattern. Thus form is meant to eventually emerge in the constitutive consciousness of the reader ; the Joycean epiphany, as the revelation of the essence of the world as a wholeness, has been transferred from the protagonist of the novel to the reader.

However, it should be added that this theory on the generation of meaning in Faulkner's novels does not explain away the indeterminacy and ambiguity essential to the Faulknerian structure, and which oblige the reader to relativize the meaning he has so painstakingly acquired. The reader is to admit that his solution is only one among other equally possible interpretations. One could argue that at the core of Faulkner's style as vision lies the idea of the coexistence of several similar or contradictory, possible alternatives.

---

[1] W. J. Slatoff, *W. Faulkner. The Quest for Failure.* Cornell University Press, 1960.
[2] A. Kinney, *Faulkner's Narrative Poetics. Style as Vision.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 353—358, București, 1981.

*

Benjy's narrative in the novel "The Sound and the Fury" is one of the most quoted passages of "surface-structure" incoherence.

A possible approach to the determination of its underlying coherence would be to look upon the text as a sequence of worlds, whose relevant relations to each other can be uncovered at the level of "deep-structure".

In employing the term "world" we depend heavily on the definition of "possible worlds" provided by modal logics, namely the (possible) world is a partial description of a (possible) state of affairs or course of events ; the (possible) worlds function within a larger system, called a "modal set".

Benjy's narrative can be considered as the modal set Ω, which in its turn is part of a larger system W of the fictional world of the novel as a whole. The modal set Ω includes two types of worlds : (A) and (B) worlds ; the first type (A) refers to events or state of affairs placed in the "present", i.e. at the time of narration, April 7 1928. The worlds of the latter type (B) are located in the past, i.e. previous to the above date. Therefore, Benjy's narrative can be represented in form of the following logical expression :

$$A_{1-19}, B_{1-24} \in \Omega \in W.$$

The distinction between the worlds of different types is formally marked by the author himself, who consistently changes the type of letters as the narrative moves from one world to another. The graphic division of the text into discrete passages allows for an easy classification and numeration of worlds according to the above-mentioned formula.

At surface-structure level the passage from one type of world to another can be accounted for in psychological terms, as has become traditional with the criticism dealing with stream-of-consciousness novels. An object or a fact, or, as it is more frequently the case with Faulkner, the linguistic description in the mind of the perceiver, of an object or fact in the real world, triggers off memories of the past. The memories are presented most objectively and dramatically as samples of past life, or to putit in our terminology, they are presented as (B) worlds of the past. It is worth noting that Benjy's consciousness has but little altered the objective content of these memories.

Perhaps it would not be far-fetched to compare Benjy's narrative to an unusual montage, in which shots of present and past moments have been juxtaposed. The techniques and devices of a camera-man seem to be better suited to Benjy, who is inarticulate, than the methods of a traditional narrator. The perspective adopted in taking various shots, the resulting cinematic effects, are expressive of Benjy's attitudes and emotional states (take for example the disrupted, confused world where no physical law seems to hold any longer and which is suggestive of Benjy's almost paroxistic suffering) ; the structure of the montage, on the other hand, conveys the meaning of his story.

Some time descriptions of objects or facts in a given (B) world, can further trigger off the actualization of another (B) world, the passage from one world to the other being extremely smooth. For example, in (B_5),

which refers to Caddy's wedding, Benjy gets too drunk to be able to stand on his own feet and has to be carried by Versh and Quentin; "I went with them, up the bright hill". The next sentence in the text sounds like the logical follow-up of the previous action : "At the top of the hill, Versh put me down". The two events, however, are well removed in time and belong to different worlds. The latter event is included in world (B_4) describing the afternoon which the Compson brothers spent by the branch, on the day of Damuddy's funeral, early in their childhood. The passage from one world to the other relies on the identity of place and participants, who are performing similar gestures, i.e. are enacting similar roles. The two worlds seem to merge into one another.

The identity of place and participants calls for more elaboration. The terms denoting the place (the hill) and the participants (Versh, I, the narrator) involved in the two actions, have one intension and two extensions in different worlds. The narrator seems to have traced the necessary "world-lines" (i.e. the lines connecting identical individuals across different worlds) between the extensions of the respective terms, thus assuring the reader that they refer to unique, well-identified individuals (Versh, I — the narrator) or objects (the hill). World-lines are not-always easy to recover in Benjy's narrative, and considerable confusion can be caused by such terms as "Quentin", which seem to have several different extensions in the various worlds :

$Quentin_1$ = Caddy's elder brother in (B_4) is of school-age;

$Quentin_2$ = the person who hits T.P. in (B_5) is called "master Quentin" by Versh and T P. ;

$Quentin_3$ = the baby in (B_3);

$Quentin_4$ = a dead person in (B_3), note that two different persons appear under the same term, in the same world (B_3);

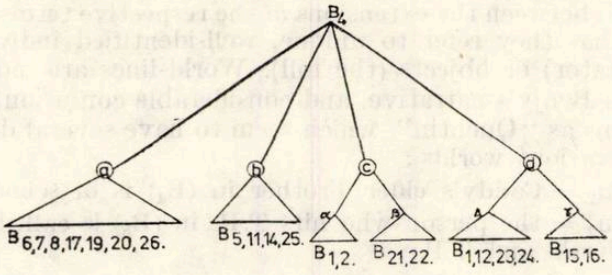
$Quentin_5$ = a young lady living with the Compsons, also referred to as Mrs. Compsons's niece, appears in many (A) worlds and runs away by the window in (A_{19}).

It is left to the reader to trace the respective "world-lines" and establish the identity of the various individuals mentioned in the text. The reader cannot obtain all the necessary information from Benjy's narrative and therefore he is not in a position to perform this identification work until later in the novel, after having gone through Quentin's and Jason's narrative.

Not only individuals are characterized by a high degree of indeterminacy, but so are all the (B) worlds in Benjy's narrative. Whereas the (A) worlds make up a well specified chronological sequence : they extend over the duration of one day (cf. J. Joyce and V. Woolf), which is specified as a definite temporal locus : April 8, 1929, they are located within this sequence by means of overt markers, such as lunch and dinner time, the (B) worlds are not ordered by any objective, external principles, they follow impulses and emotions. As Sartre put it : "the order of the past is the order of the heart". Furthermore, no association with an external definite temporal locus is made, temporal references are exclusively internal, i.e. one event is determined in relation to another event. The reader, however, lacks the knowledge necessary to locate the event functioning as

term of reference, and is consequently altogether mystified. The gap between the presuppositions held by the narrator on the one hand any by the reader on the other, makes communication between them difficult. As it is the case with information identifying individuals, it is only after having read the whole novel that the reader is able to recover the missing information and to fully understand the meaning of previous episodes. The aim the technique employed by Faulkner and which has been labelled "the method of withheld meaning", is to keep form unfinished, suspended in discrete parts, unknown, until the dropping into place of the last stone in the puzzle.

Upon a retrospective view, the reader can detect an interesting pattern which the (B) worlds form both in interaction with and independently of the (A) worlds. The pattern can be represented in the form of a tree, similar to the representations of linguistic structures.



B_4 = label : *Damuddy's death*

a — theme : *unnatural events in the Compson family* (the change of Benjy's name, Caddy's separation from her daughter, the curse on the family)

b = theme : *Caddy's corruption*
(her use of perfume, the flirt with Charles, the first sexual experince her wedding)

c = theme : *corruption in the family* : α— Uncle Maury's affair
β— Mother's permanent sickness

d = theme : *Benjy's tragedy* : Δ — comfort and equilibrium in Caddy's presence

γ = Benjy waiting for Caddy to come back

The world (B_4) was first placed at the head of the tree on quantitative and formal grounds : in comparison with the other worlds, it is allotted the largest space in the text, it includes twelve passages which are spread all over the narrative. Furthermore, (B_4) intersects almost all the other worlds of the past and quite a few of the (A) worlds. As a result of this distribution in the text, (B_4) can be said to range over the entire text.

In the above representation, (B_4) has been assigned the label "Damuddy's death", which refers to the most significant event in this world. The labels given to the other worlds are not particularly relevant to the

present analysis, what seemed to be more significant was the semantic relations that could be established between the themes around which the other worlds are grouped and the meaning encapsulated in the label of (B_4). It is not difficult to place the themes pinpointed in the above representation into a picture of decay, confusion, corruption and suffering caused by the loss of the beloved one. On the other hand, the essence of this picture seems to be contained in the symbolic significance of "Damuddy's death" in (B_4). Not until the worlds occurring in the branches of the tree are viewed within the context of death and decay circumscribed by (B_4), do they acquire full relevance in the text. In the same vein, the apparently trifling incidents in (B_4) are placed in proper perspective and are capable of engendering symbolic significance only on condition that (B_4) be accorded the superior status of head of the tree. Consequently, the points of juncture between (B_4) and the various worlds it intersects, mark a process of transfer of connotations and of semantic enrichment.

In the interaction between immediate experience in the present (the (A) worlds) and the memory of the past (the (B) worlds), the latter seems to furnish possible alternatives to the present.[3] The complex and ambiguous relationship between past and present, indicating both gap and fusion and which has been extensively dealt with by Faulkner's critics, could also be explained in terms of the logical relation of alternativeness[4]. Take for example the worlds (B_4) and (A_{19}), juxtaposed at the end of Benjy's narrative. (A_{19}) describes Quentin II's elopement by the window. In a passage in (B_4), Caddy, confronted with the possibility of being punished for having got her dress wet, says the following sentence: "I don't care. I'll run away...I'll run away and never come back". The proposition "run away (Caddy)", contained in the above sentence, describes a possible course of events that may take place in the future, in other words, it describes a possible world to the actual world (B_4). As a sentence uttered in (B_4), the proposition can be expressed as follows:

if $Mp \in B_4 \in \Omega$

then there is in Ω at least one alternative world (A) to (B_4), such that $p \in A$.

In the above formula, M is the marker of possibility and p stands for "run away (Caddy)". Granted the substitutability of Caddy and Quentin II (the latter is Caddy's daughter and can be individuated against the same pattern of behaviour as her mother), we can state that (A_{19}) is the alternative world (A) to (B_4) such that $p \in A_{19}$; that is Quentin's running away is the materialization of the possibility expressed in (B_4). Consequently (B_4) and (A_{19}) are alternative possible worlds.

Further inferences on the relation between the worlds juxtaposed can be drawn by taking into account the special function (B_4) discharges as well as the position of the two worlds at the extremes of the temporal span covered by the narrative. In this context, the event in (B_4)

---

[3] Sartre considered that in "The Sound and the Fury", "the past is the unconscious mind of the present". See his article in: Hoffman, F. (ed.) "*W. Faulkner. Three Decades of Criticism*, Michigan, 1960.

[4] For more detailed information on alternativeness and alternative possible worlds see: J. Hintikka *Models for Modalities. Selected Articles*, D. Reidel Publishing Company, Dodrecht, Holland, 1966.

are not only symbolic of the decline of the Compson family, but they also mark the beginning of the process of decay. In Benjy's vision the completion of this process is reached with Quentin II's elopement. Therefore, by raising the relation of alternativeness of the above worlds to the level of the meaning of the entire narrative, we discover that the end of the narrative is contained in its beginning, in the form of a possibility.

The function discharged by (B_4) of foreshadowing the future development of the narrative can also be explained in terms of a well established technique in modern fiction, called "la mise en abîme". It is a fact that in Faulkner's novels every passage correlates to other passages in the same chapter or in other parts of the respective work; moreover, every chapter contains in itself the whole book, in a way analogous with a synecdoche. Consequently, it would not be erroneous to consider (B_4) the "mise en abîme" not only of Benjy's narrative, but of the entire novel as well. Many of the major themes, motifs and confrontations in the novel occur in an embryonic form in (B_4). To trace their development throughout the four narratives would mean to uncover the semantic deep-structure of the entire novel and to demonstrate its internal coherence. Such an undertaking, however, would go beyond the scope of the present analysis.

PENTRU O RETORICĂ A LIMBAJULUI POETIC : METAFORA

CĂLIN MIHĂILESCU

0. Acest articol reprezintă prima parte a unei încercări mai ample, aceea de a construi o retorică pornind din perspectiva unității celei mai largi — textul. Rîndurile de mai jos rezumă opiniile retoricilor existente în ceea ce privește metafora și nu trebuie să ne așteptăm ca aceste rînduri să reprezinte o teorie, ci doar respingerea unor teorii.

0.1. Pornind de la dihotomia saussureană dintre 'langue' și 'parole' științele moderne ale limbajului (mai ales stilistica și poetica) disting serii de intermediari între sistemul limbii și procesele vorbirii, numite fie subcoduri (Hjemslev), fie stiluri funcționale, fie limbaje (I. Coteanu). Vom utiliza termenul de limbaj al limbii naturale ($L \in LN$), concept ce semnifică folosirea limbii într-un context pragmatic sistematizat. Vor exista astfel, pentru majoritatea LN, un limbaj politic, unul științific... și unul poetic. Orice 'parole' este manifestare a unui $L \in LN$). Limbajul poetic (LP) se diferențiază de celelalte L în primul rînd prin faptul că funcția centrală îndeplinită de textele construite pe baza lui este cea de a crea lumi imaginare. În al doilea rînd, LP nu cunoaște tabuuri lingvistice precum celelalte L, în sensul că prezintă cea mai mare permisivitate în selecționarea termenilor existenți în LN.

LP nu poate beneficia de un dicționar, pentru motive clar înfățișate mai jos (dicționarul LP ar fi antologia tuturor textelor literare scrise/transmise oral), dar poate beneficia de o gramatică, și credem că această gramatică este necesară. La construirea acestei gramatici trebuie să participe atît poetica modernă, cît și retorica și stilistica (v. § 0.5.).

Pentru a construi o asemenea gramatică, demersul va trebui să fie mult mai larg, el fiind corelat cu un demers semantic și cu unul pragmatic.

Conceptul fundamental corelativ unui astfel de mod de a concepe gramatica LP este cel de 'text'.

0.2. Definițiile date conceptului de 'text'(T) se pot împărți în două categorii foarte generale : prima consideră textul ca pe un concept empiric.

Una din definițiile cele mai simple este cea a lui Halliday & Hasan : „Textul este orice pasaj, vorbit sau scris, de orice lungime, care formează un întreg semnificant".

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 359—376, București, 1981.

Cea de-a doua categorie consideră textul ca pe o noțiune teoretică și definiția cea mai acceptabilă este cea a lui van Dijk (1977, p. 3.):

„Textul este un construct teoretic subîntinzînd ceea ce în mod uzual este numit discurs".

Optăm pentru această din urmă definiție și, ca atare, vom considera discursul ca o manifestare empirică, reală.

Textul (T) și discursul (D) stau într-o poziție analogă cu cea existentă între structura de adîncime și cea de suprafață din gramatica generativ-transformațională.

0.3. Textul este acel concept central al comunicării care, din punctul de vedere al descrierii fenomenelor reale, nu coexistă cu fraza sau cu propoziția. Aceste două concepte reprezintă decupaje lingvistice ale comunicării care, idealizînd contextul, idealizează relațiile lingvistice.

Pentru teoria textului, o definiție ca „textul este un șir de fraze ordonate" este doar o definiție-auxiliară și nu una definitivă. Cu acest titlu vom păstra noțiunile lingvistice, adăugîndu-le termenii de contexte:

(i) contexte lingvistice

(ii) contexte non-lingvistice, compuse din elemente pragmatice (psihologice, sociologice, ideologice)

(iii) intertextualități, care reprezintă o categorie de contexte aparte, la intersecția (i) și (ii).

TP este pus sub semnul unui context pragmatic specific, manifestat, în primul rînd, prin atitudinea autorului față de discursul său. Dacă pentru majoritatea textelor denotative, atitudinea principală este cea de simplă asertare, pentru TP putem spune că orice DP este precedat, în mod tacit de o formulă ca „Eu (autorul) (mă) imaginez (pe mine într-o) lume în care... DP".

O astfel de formulă necesită explicarea termenului de 'a imagina',

0.4. Sînt TP acele construcții abstracte ce subîntind DP care au drept cod LP.

0.5. În funcție de aceste observații, putem face următoarele rectificări terminologice, care echivalează cu o sistematizare:

0.5.1. Poetica este știința legilor generale ale LP. Este posibilă cîte o poetică pentru fiecare $L \in LN$, după cum este posibilă și o poetică generală a unui L sau poetici parțiale ale acelui L.

0.5.2. Retorica este știința ce studiază ansamblul regulilor de formare a unui D într-un L dat.

0.5.3. Stilistica este știința ce se ocupă cu descrierea și interpretarea stilurilor (stil = mod particular și definit de acțiune cu regulile retorice).

0.6. Putem privi retorica relativ la poetică și stilistica relativ la retorică în mod analog, și anume incluse ca subclase în clasele lor supraordonate. Dar putem să le privim și ca pe niște discipline relativ autonome. Acest lucru nu este, însă, decît o opțiune terminologică și nu una de esență, pentru că este evident că cele trei discipline sînt interdepen-

dente într-un grad foarte înalt. Poetica este disciplina cu domeniul cel mai abstract, în timp ce domeniul stilisticii este cel mai concret (discursurile ca atare). A introduce cele trei discipline ale poeziei într-o disciplină mai generală ca semiotica sau teoria textului este iarăși o opțiune de formă.

0.7. În această schematizare nu intră noțiunile de critică, istorie și teorie literară. Acestea formează o serie terminologică independentă dar care corespunde trihotomiei noastre astfel : critica și istoria literară corespund diverselor stilistici (ale unui D, ale unui set de D, ale D unui autor, unei epoci, curent, etc.), în timp ce teoria literară este analogă poeticii și retoricii. Fiind mai puțin formalizată, seria 'critică, istorie, teorie literară' nu ne interesează și, ca atare, nu va intra în discuția ce urmează.

1.0. Întrucît retorica definește regulile de producere a D, metafora va aparține retoricii, căci ea este (într-o definiție de lucru) un procedeu, deci manifestarea „tehnică" a unei reguli. Metafora nu poate aparține poeticii (care ar putea studia, cel mult, un principiu metaforic al LP) și nici stilisticii (care studiază funcționarea metaforelor — definite de retorică — în D particulare.

1.1. Vom analiza direcțiile principale către care s-au orientat definițiile date de retoricieni metaforei.

Istoria retoricii a cunoscut un hiatus de mai bine de un secol (1827, ultima lucrare a lui Fontanier, și 1936, *Filosofia retoricii* a lui I. A. Richards), hiatus impus de caracteristicile esteticilor acestui secol.

Retorica franceză clasică devenise normativă, ea impunînd modele de a scrie DP, ceea ce este contrar aspirațiilor către originalitate a unor doctrine ca romantismul, simbolismul, avangarda etc.

În timp ce vechile retorici franceze (René Bary, Bernard Lamy, Domairon, Dumarsais, Fontanier) deveniseră retorici restrînse (G. Genette) la studierea doar a figurilor LP, Richards propune o viziune asemănătoare celei a antichității clasice. Pentru el, retorica este „un studiu al neînțelegerii (în comunicare, *n.n.*) și al remediilor sale" (Richards, 1936, p. 23).

Pentru Chaïm Perelman, retorica va fi o teorie a D argumentative, de orice fel ar fi acestea. Această definiție foarte largă ni se pare extrem de adecvată proiectului general pe care și-l propun științele contemporane ale limbajului, și anume acela de a elucida statutul specific al L și al tipurilor de D sau T.

1.2. Metafora este definită în funcție de amplitudinea pe care o are retorica respectivă, adică de mărimea domeniului faptelor pe care le ia în considerare.

Există trei direcții fundamentale în care se încadrează teoriile metaforei, astfel :

1.2.1. Teoriile „substituționiste".

Acestea sînt cel mai pregnant reprezentate de Aristotel, Quintilian și Fontanier.

1.2.1.1. (Aristotel, *Poetica*, 1457, b).

„Metafora e trecerea asupra unui obiect a unui nume care arată alt obiect, trecere fie de la gen la specie, fie de la specie la gen, fie după un raport de analogie".

Exemplele pe care le dă Aristotel sînt următoarele:

(i) gen-specie: „iată, corabia mea stă pe loc", deoarece 'a fi ancorat' e unul din felurile de a sta.

(ii) specie-gen: „Ulise a săvîrșit mii de fapte frumoase", căci 'mii' înseamnă și 'multe'.

(iii) specie-specie: „secătuindu-i viața cu sabia lui de bronz" sau „tăind cu bronzul nepieritor..." (aici se înțelege tăind apa cu o cupă de bronz") „fiindcă aici a secătui" înseamnă „a tăia" și „a tăia" înseamnă „a secătui"; și amîndouă au înțelesul de a lua ceva

(iv) prin raport de analogie (termenul al doilea stă față de primul cum stă al patrulea față de al treilea; astfel poetul va putea întrebuința pe al doilea în loc de al patrulea și pe al patrulea în loc de al doilea); între 'cupă' și 'Dionysos' este același raport ca între 'scut' și 'Ares'; poetul va spune deci despre cupă că e 'scutul lui Dionysos' și despre scut că e 'cupa lui Ares'.

1.2.1.2. (Quintilian, *Institutio Oratoria*, VIII, 6, 1—19).

„Tropul este mutarea iscusită a unui cuvînt sau a unei expresii din înțelesul său propriu în alt înțeles (...) în general, metafora este o asemănare prescurtată. Deosebirea constă în faptul că în asemănare se face comparația cu obiectul pe care voim să-l exprimăm, pe cînd metafora constă în punerea termenului de comparație în locul numelui lucrului însuși. Fac o comparație cînd spun despre un om că s-a purtat ca un leu; e o metaforă cînd zic despre un om: „E un leu".

1.2.1.3. (Pierre Fontanier, 1977, p. 78—79).

„Tropii prin asemănare constau în a prezenta o idee sub semnul altei idei mai izbitoare sau mai cunoscute, care dealtfel nu se leagă de prima decît printr-o anumită conformitate sau analogie. Ca gen, tipul acesta de tropi se reduc (sic) la unul singur, *metafora* (...)".

Pentru Fontanier, categoriile susceptibile de a fi întrebuințate metaforic, ca figură, sînt substantivul, adjectivul, participiul, verbul și, mult mai rar, adverbul.

1.2.1.4. Teoriile substituționiste au fost considerate ca valabile pînă în secolul nostru. Ele nu au putut fi contrazise cu argumente din cauza slabei dezvoltări a disciplinelor limbajului, a lingvisticii mai ales.

Aceste teorii idealizează contextul de apariție a figurii, ceea ce înseamnă că principiul sintagmatic este redus la minimum iar existența textului nu este necesară.

Observăm apoi că exemplele alese de Aristotel nu sînt propriu-zis metafore (din punctul de vedere modern), ci metafore „împietrite" sau simboluri culturale, deja ratificate de uzul lingvistic. Pentru astfel de termeni, reprezentarea semantică nu pune marile probleme de ambiguitate pe care le găsim în cazul metaforei propriu-zise.

Este evident că în fața unei metafore ca (1) (...) seară răzvrătită (...) teoriile substituționiste rămîn neputincioase.

1.2.2. Teoriile „modificării semantice"

Cea mai cunoscută dintre acestea este cea expusă de *Retorica generală* a Grupului μ (în continuare „Dubois & al. ").

Beneficiind de rezultatele obținute de lingvistica și poetica modernă, această teorie reprezintă, dacă nu o „schimbare de paradigmă" epistemologică, cel puțin un progres de care trebuie să ținem seama.

Definiția acestei teorii asupra metaforei este „...metafora nu e propriu-zis o substituire de sens, ci o modificare a conținutului semantic al unui termen" (Dubois & al., 1974, p. 155).

În terminologia acestei retorici, figurile sînt numite metabole (concept ce denotă „orice schimbare a unui aspect oarecare al limbajului", *op. cit.*, p. 27), metafora fiind „repartizată" în compartimentul metasememelor), adică al vechilor „figuri de sens".

Metasememele sînt simple (sinecdoca) și complexe (metafora și metonimia), care sînt construite prin aplicarea consecutivă a două sinecdoce diferite.

Teoria semantică pe care o dezvoltă „*Retorica generală* conține două moduri de analiză a cuvintelor :

(i) un tip semantic : pentru acest tip de compoziție, cuvîntul 'copac' subîntinde subclasele logice 'mesteacăn', 'fag', 'frasin' etc.

(ii) un tip referențial : pentru care 'copac' este compus din 'rădăcină', 'tulpină (trunchi)', 'frunze' etc.

Raporturile dintre termeni (cuvinte) pot fi de particularizare (P) sau de generalizare (G). Combinînd cele două criterii, vor exista patru tipuri de sinecdoce posibile.

Iată schema generală a procesului de formare a metaforelor prin aplicarea a două sinecdoce *(op. cit.*, p. 160) :

Schema generală	D (I) A
Sig. G + Sin. P Tip Σ (met. posibilă)	flexibil mesteacăn — fată
Sin. G + Sin. P. Tip Π (met. imposibilă)	om mînă — cap
Sin. P + Sin. G. Tip Σ (met. imposibilă)	verde — flexibil mesteacăn
Sin. P + Sin. G Tip Π (met. posibilă)	corabie — văduvă pînză

Observații : modurile ε și π sînt aleatorii în raport cu o dihotomie universală cum ar fi cea carnapiană dintre intensiune și extensiune logică.

(ii) Retorica aceasta idealizează, în linia tradițională orice tip de context. Or, este evident că semantica nu poate fi decît în mod fals o lexicologie ; va trebui să vorbim de o semantico-sintaxă asociată pragmaticii.

Din observațiile (i) și (ii) rezultă că teoria semantică subiacentă acestei retorici nu satisface nici cerințele unei semantici pure (cf. Carnap), întrucît operează cu o dihotomie non-universală, nici pe cel ale unei semantici descriptive, întrucît nu există cuvinte singure, în mod natural.

Din punctul nostru de vedere, unitatea minimală și structurată a semanticii este sintagma (și predicația cu un singur argument); cuvintele nu au o structură semantică internă, ci doar o ierarhie informală de seme.

Reducînd semantica la lexicologie, retoricienii de la Liège anulează necesitatea textului ca mediu de existență a metaforei, deși recunoscuseră teoretic această necesitate. Din mai multe puncte de vedere, această teorie dovedește mari inconveniențe în ceea ce privește acordul dintre propozițiile teoretice și aplicarea lor practică.

„Din punct de vedere formal, metafora e o sintagmă în care apar în mod contradictoriu identitatea a doi semnificanți și nonidentitatea a doi semnificați corespunzători (...) Această sfidare a rațiunii lingvistice provoacă la cititor un demers de reducere, prin care va căuta să valideze identitatea (...) Reducerea metaforică se încheie atunci cînd cititorul a descoperit cel de-al treilea termen, virtual, punte de legătură între cei doi" (Dubois & al., pp. 155—156).

Acestei afirmații care încearcă să introducă un factor pragmatic în procesul metaforic i se pot aduce două obiecții.

În primul rînd că între un termen și un termen presupus găsirea termenului (semului) comun este o etapă intermediară și nu un punct final, ceea ce este cu totul în firea lucrurilor; iar în al doilea rînd, dacă acceptăm corespondența dintre termeni, schema comunicării va fi:

termen propriu → termen figurat (autorul)
termen figurat → termen propriu (lectorul).

Acest proces, interpretat cu termenii numitei teorii ar falsifica adevăratele experiențe poetice. Dacă însă vom înlocui termenii folosiți, adică sens figurat = reprezentare semantică primă și sens propriu = reprezentare semantică secundă, schema se apropie de realitatea producerii și receptării expresiilor deviante, cum este și metafora. Această a doua observație s-ar referi deci doar la o confuzie terminologică și nu la o chestiune de fond.

1.2.2.1. „Axioma semului comun", după cum am putea numi acest fel de a demonstra tipul de construire și interpretare a metaforei este justificată, în retorica de la Liège, de conceptul de 'grad zero'.

Într-o definiție intuitivă, gradul zero ar aparține „acelui discurs pentru care „o pisică este o pisică" *(op. cit.*, p. 44), discurs caracterizat prin univocitate, „redus la semele sale esențiale, adică la semele pe care nu le putem suprima fără a anula dintr-o dată semnificația generală a discursului" (p. 45). Gradul zero este fixat în afara limbajului.

Această concepție, care definește LP strict prin caracteristicile altor $L \in LN$ o putem numi „logocentristă" și ea este, dacă nu ostilă, cel puțin dăunătoare poeziei.

„Axiomei semului comun" i se poate astfel dovedi incapacitatea explicativă. Să considerăm exemplele:

(1) Am găsit cheia problemei
(2) M-am lovit de piciorul mesei

În exemplul (1) 'cheie' este un termen sinonim cu 'soluție', pentru orice vorbitor al limbii române, expresiile

(1)Am găsit cheia problemei

și

1'). Am găsit soluția problemei, fiind sinonime.

Să admitem că, din punct de vedere istoric, primul termen asociat celui de 'problemă' a fost 'soluție' și că abia mai tîrziu 'cheie' a fost utilizată cu această valoare.

Observăm însă că între 'cheie' și 'soluție' nu există nici un sem comun, deși ele participă la un același cîmp semantic în care 'a rezolva' și 'a deschide' coexistă, ele putînd fi echivalate prin propoziții ca :

(1a) Pentru a rezolva o problemă avem nevoie de o soluție

(1b) Pentru a deschide o ușă avem nevoie de o cheie

(1c) După cum 'cheie' stă în raport cu 'a deschide', tot astfel 'soluție' stă în raport cu 'a rezolva' (ceea ce este similar celui de-al patrulea tip, analogic, din teoria aristotelică).

Observăm că analogia este suficientă pentru a se efectua un transfer metaforic, dar pentru ca analogia să poată fi ratificată de uz (ca în cazul metaforelor „împietrite"), ea trebuie interpretată ca sinonimie. Conceptul de 'sem comun' se dovedește inoperant în cazul metaforelor, fie ele și improprii; el trebuie înlocuit cu cel de 'cîmp semantic' sau 'domeniu de transfer' (cf. 'ground' din terminologia lui I. A. Richards).

În exemplul (2) avem de-a face cu o „metaforă" asemănătoare celei de la (1), numai că 'picior', în contextul [———-masă] nu are nici un sinonim în (cel puțin) limba română actuală.

Să presupunem că, într-o fază mai îndepărtată a evoluției limbii române a existat un termen „propriu" care denumea acest obiect, termen pe care îl notăm cu 'x'.

Condițiile pentru care 'picior' a fost echivalat cu 'x' sînt reprezentate de propozițiile :

(2a) Unele ființe au picioare

(2b) Masele au 'x'

(2c) Atît 'picioarele', cît și 'x' sînt părți ale unei întreg, îndeplinesc unele funcții asemănătoare (ex : susținere etc.) și au o formă asemănătoare.

(2d) Deci avem motive pentru a echivala termenii 'picior' și 'x'. Faptul că termenul 'x' a dispărut din limbă (dacă el a existat) nu ne interesează. Putem foarte bine să ne imaginăm că limba nu ar avea, pentru situația înfățișată la (1), decît termenul 'cheie'. Importantă nu este prezența unui termen analog (deci încă metaforic) sau sinonim (deci metaforă lingvistică sau „împietrită"), ci capacitatea (vorbitorului unei) limbi (i) de a crea astfel de relații metaforice relative doar la *reprezentări semantice slab susținute formal* și nu la cuvinte preexistente în limbă. Vom vedea că acest principiu este fundamental pentru a explica acea capacitate a TP de a crea lumi imaginare.

1.2.3. Cea de-a treia direcție în care se grupează definițiile metaforei poate fi numită a „teoriilor contextualiste", sau „retorica pragmatică".

Direcția e compusă, de o parte, de cercetările inițiate de Richards și continuate de cercetători ca M. Black, Monroe Beardsley, Paul Ricoeur), pe de cealaltă, de cercetările moderne, ale ultimelor două decenii, din dome-

niul gramaticii transformaționale (Chomsky, J. Katz, U. Weinreich, Baumgärtner, van Dijk) și al pragmaticii (J. L. Austin, H. P. Grice, Ted Cohen).

1.2.3.1. Perspectiva generativ-transformațională dă naștere unei gramatici a LN și nu numai a unora dintre $L \in LN$. (termenii de 'gramatică' și teorie semantică sînt aici tacit asociați).

Ca atare, o asemenea gramatică va trebui să explice structurile tuturor enunțurilor și nu numai ale unora dintre ele.

Definiția aceasta empirică nu pune nici o problemă pînă în momentul în care înregistrăm exemple ca :

(3) Piroții carulează elatic

(4) Cine n-au trecutului văzută-i fără poate ;

în timp ce (3) conține indici sintactici, dar termenii lexicali nu aparțin limbii române, (4) conține cuvinte „bine formate" dar nu respectă relațiile sintactice.

Ca atare, (3) și (4) nu vor putea fi calificate drept „enunțuri", deci gramatica nu se va ocupa de ele.

Chomsky consideră că gramatica se ocupă doar cu „propozițiile bine formate, cele deviante neintrînd în zona de interes a gramaticii" și fiind calificate, în bloc, cu termenul de „expresii deviante".

În aceeași linie se situează și cercetările unor Ziff sau Katz. Această procedură este, evident, de nuanță neopozitivistă carnapiană. Spre deosebire de aceștia, Uriel Weinreich (1966, p. 471) afirmă că „o teorie semantică este de interes marginal dacă e incapabilă să se ocupe de uzurile poetice ale limbii și, mai general, de devierea interpretabilă".

Astfel încît Weinreich va propune o gramatică din care expresiile deviante interpretabile să facă parte în mod direct.

Deci această gramatică generează enunțuri interpretabile, ceea ce reprezintă o categorie mult mai largă decît așa-numitele enunțuri bine formate din teoria chomskyană. Un termen central al teoriei sale este cel de, de 'lectură ad-hoc'. Dacă unui calculator îi dăm expresia :

(5) O casă roșie apare de două ori, trăsătura [+timp] a lui 'a avea loc' e atribuită lui 'casă' și atunci calculatorul va citi ad-hoc pe 'casă' ca pe componentul unui eveniment, de exemplu 'perceperea unei case'.

Pentru Weinreich, în interpretarea unei astfel de expresii are loc un transfer al *trăsăturii dominante* (s.n.)

„Trăsăturile inerente funcționează ca grad al unui domeniu asupra căruia trăsăturile de transfer efectuează o variație" *(op. cit.*, p. 462).

Teoria lui Weinreich reprezintă un important salt înainte în aprecierea faptelor de limbaj în complexitatea lor, deși, la un punct, este o teorie informală (Weinreich menționează o regulă de construcție a expresiilor deviante interpretabile, dar nu o definește).

Cea mai completă lucrare referitoare la metaforă, văzută din perspectivă lingvistică, modernă a dat-o Samuel Levin (1977).

Calitățile teoriei sale sînt următoarele :

a) considerarea metaforei în funcție de cele trei contexte (v. §0.3.)

b) metafora e descrisă în interiorul unui domeniu formalizat cum este gramatica generativ-transformațională.

c) regulile de construire și interpretare a metaforei sînt specificate și formalizate.

Levin exprimă astfel cele șase moduri teoretice posibile de interpretare a unei expresii deviante ca :

(6) piatra moare

("(...) trăsătura de transfer (fie selecționată, fie inerentă) *va fi adăugată* reprezentării semantice a itemului în care ea este trecută (=*adjoncție*), ori ea *va deplasa* o trăsătură din această reprezentare (=*deplasare*)" (Levin, 1977, p. 40))

sînt următoarele :

Adjoncție

(i) N→V ; lectură disjunctivă (adică semele centrale de contrast se află în stare de disjuncție logică [+uman]V [+mineral] ; interpretarea este „ceva (un obiect fizic) moare"

[ii) N→V ; lectură conjunctivă (relația dintre trăsături este : [+uman] & [+mineral] interpretare „Ceva (un obiect fizic) personificat moare"

(iii)N←V ; lectură disjunctivă ; interpretare „Piatra încetează de a $\begin{cases}\text{fi}\\ \text{exista}\end{cases}$

(iv) N←V ; lectură conjunctivă ; interpretare „Piatra moare" (unde 'a muri' este predicabil și pentru ființe și pentru minerale)

Deplasare

(v) N→V ; interpretare „Un individ prost (un cap pătrat, bîtă) moare".

(vi)N←V ; interpretare „Piatra se dezintegrează".

Totuși cele șase tipuri ale lui Levin nu sînt singurele teoretic posibile lor mai adăugîndu-li-se unul, astfel :

(VII) N⇄V ; interpretare „un obiect care ≠piatră, dar are cu acesta o relație strînsă, face o acțiune care ≠a muri, dar are cu acesta o relație strînsă".

Tipul al șaptelea se bazează pe două propoziții ca

(6′) Pietrele nu mor

(6″) Obiectele care mor nu sînt pietre

Tipul al șaptelea este valabil doar dacă admitem un principiu al „cooperării semantice" a termenilor dintr-o unitate sintactică. Acest din urmă tip ni se pare cel fundamental pentru funcționarea (producerea/receptarea) metaforelor propriu-zise (cel puțin ale poeziei moderne, dacă nu ale întregii istorii a poeziei).

Pentru a explica aceste propoziții, vom face apel la cealaltă direcție a „teoriilor contextualiste", direcția inițială de Richards.

1.2.3.2. În studiul său asupra metaforei, M. Black a introdus conceptele de 'focar' (focus) și 'cadru' (frame), care semnifică „acel punct al textului în care se concentrează atenția, el fiind punct de informație semantică mai mare (focarul), cadrul reprezentînd contextul imediat al focarului, context ce aduce o informație semantică mai puțin importantă decît focarul.

Levin nepunînd în discuție un al șaptelea tip nu ține seama de un fenomen extrem de important pentru expresiile deviante și anume feedback-ul. În cazul acestor expresii, stereotipiile dinamice își pierd preponderența de „motor psihic" al comunicării, întrucît sînt expresii ce implică o prezență masivă a funcției metalingvistice (în sens jakobsonian).

Într-un șir ordonat ca <piatra, moare >, apariția celui de-al doilea termen, care nu respectă normele uzului cotidian al limbii, retrimite la primul termen, deci 'moare'→'piatra'. Restructurarea termenului 'piatra' implică reluarea relației, dar invers direcționate, deci 'piatra$_2$',→'moare', care devine 'moare$_2$'.

În acest sens putem vorbi de o natură homeostatică a LP.

Întrucît cei doi termeni ai unei sintagme ca (6) sînt, în mod succesiv, start și țintă ale unui feed-back, putem spune că ei ocupă în mod succesiv pozițiile de focar/cadru. Acesta este un aspect din cele mai tari ale caracterului dinamic al TP.

Firește, contextele mai largi pot dirija interpretarea semantică, astfel încît să fim obligați să citim conform unuia din cele șase moduri expuse de Levin.

Într-un exemplu ca :

(7) Dacă oamenii mor, atunci și piatra moare termenul 'a muri' se schimbă mai puțin decît 'piatra', care devine termen deviant.

În mod real însă, datorită impactului structurii semantice, nu vom găsi niciodată vreo realizare a unuia din tipurile (i) — (vi). Ca atare, le vom considera pe acestea ca tipuri teoretice auxiliare, pentru a exemplifica mai detaliat diversele (în plan concret) realizări ale tipului (vii).

Ricoeur a enunțat un principiu care ar trebui să fie central oricărei retorici moderne a (cel puțin) LP, și anume „(...) numai enunțul este mediul contextual unde are loc transpoziția de sens" (Ricoeur, 1975, p. 87).

Pentru acest nivel al discuției este suficient să spunem că *metafora e acea „figură", ce are drept suport lingvistic o sintagmă sau o predicație simplă (i.e. cu un singur argument) și în care termenii își schimbă valoarea unul sub influența celuilalt.*

2.0. Pentru a defini în mod unitar acele fragmente lingvistice care pot suferi un transfer metaforic vom apela la teoria expusă de Em. Vasiliu (1980), mai precis spus, la un fragment al ei. În această viziune, predicațiile și relațiile dintre termeni se rescriu ca priorități ale acelor termeni.

Să considerăm exemplele :

(8) Ion este om

(9) Ion aleargă

(10) Ion îl bate pe Anton

Logica tradițională consideră un exemplu ca (8) drept o atribuire de proprietate (i.e.'Ion are proprietatea de a fi om') sau o incluziune într-o clasă logică (i.e. 'Individul Ion face parte din clasa 'om'), dar consideră exemple ca (9) și (10) de domeniul predicației sau (10) al relației.

Pentru simplificarea lucrurilor, profesorul Vasiliu propune rescrierea lui (9) ca 'Ion are proprietatea de a alerga' și a lui (10) ca 'Ion are proprietățile de a bate și de a-l bate pe Anton'.

Dacă vom nota cu 'I' pe Ion, cu 'a' proprietatea de la (8), cu 'b', pe cea de la (9), cu 'c' pe 'a bate' și cu 'd' pe 'Anton' din exemplul (10), atunci transcrierile logice pentru cele trei propoziții vor fi :

(8′) $a_{(I)}$

(9′) $b_{(I)}$

(10′) $c,d_{(I)}$

Din aceste sugestii putem trage concluzii profitabile atît pentru definirea sintactică a metaforei, cît și pentru definirea sa semantică.

Să considerăm exemplele:

(11) casă de cărămidă
(12) casă de fum
(13) omul mănîncă
(14) omul boncăluiește
(15) omul mănîncă mere
(16) omul mănîncă algoritmi
(17) omul boncăluiește algoritmi

Exemplele (11) și (12) sînt sintactic similare exemplului (8), exemplele (13) și (14), lui (9), iar (15), (16) și (17), lui (10). Structurile sintactice ale exemplelor (11)—(14) nu permit decît o singură atribuire de proprietate, în timp ce (15)—(17), o dublă atribuire.

Ca atare, mai ales, ex. (17) poate fi interpretat în sensul unei duble devieri semantice, deși nici lui (16) nu-i putem nega cu totul o asemenea calitate.

Dacă fragmentăm ex. (17) în două părți, vom obține o predicație simplă.

'omul boncăluiește'

și o structură ternară 'boncăluiește algoritmi' (ternară deoarece e presupus, în structura de adîncime, un agent al acelei acțiuni).

De aici rezultă două chestiuni:

(1) la nivele superioare microstructurii metafora poate intra într-un lanț de metafore, deci nu diversele nivele macrostructurale sînt mediile sintactice în care putem defini strict metafora și

(ii) exceptînd cazul verbelor impersonale, orice determinant adăugat verbului reprezintă semnul unei unități superioare microstructurii. Observații în linia celei de la (ii) se mai pot face, dar nu ne interesează deocamdată decît o circumscriere relativă a metaforei. Observații asupra sintaxei se pot face într-un alt domeniu al retoricii, și anume cel al figurilor existente în macrostructuri.

Pentru a conchide, vom spune că metafora apare în microstructuri, dar și în macrostructuri, aici putînd însă să formeze 'lanțuri de metafore'.

Microstructurile se definesc semantic ca 'acele propoziții de atribuire a unei singure proprietăți' și sintactic ca 'sintagma' sau 'structura $\widehat{GN\ GV}$' pentru care:

$GN \rightarrow N$ sau substitut al acestuia
$GV \rightarrow V$ sau substitut al acestuia

Excepția, spuneam, o constituie verbele impersonale (de ex. 'a ploua'), pentru care se admite structura

$\widehat{GV \rightarrow V_{(impers)}}$ Ob (de orice fel) sau Circumstanțial,

2.1. Teoria semantică cea mai favorabilă pentru descrierea metaforei este aceea a „lumilor posibile".

Pentru a distinge în mod explicit între două expresii precum cele de mai jos, conceptele semanticii luminilor posibile sînt indispensabile.

(18) Oamenii sînt muritori
(19) Dragonii sînt muritori

O lume posibilă este o stare logică care nu admite propoziţii contradictorii.

Dacă vom folosi simbolurile sistemului semantic S_1 din (Carnap, 1972, p. 45)

$\sim$ = negaţia
& = conjuncţia
V = disjuncţia
şi simbolul
$\in$ = apartenenţa;

dacă vom nota cu 'A' expresia de la (18) şi cu 'B' pe cea de la (19), ţinînd seama de faptul că simbolul 'w_i' reprezintă o lume posibilă, iar 'w_j'o altă lume posibilă şi că : $w_i \in W$ (adică la domeniul lumilor discursului), vom scrie.

(i) $(A \vee \sim A, w_i)$ = adevărat, ceea ce implică
(ii) $(A \& \sim A, w_i)$ = fals
(iii) dacă $(\sim A, w_i)$ = adevărat, atunci
(iv) (A, w_i) = fals; deci expresia (A) nu e adevărată pentru lumea w_i şi nu are loc în ea.

Cunoştinţele noastre despre lume ne permit să afirmăm că pentru lumea reală este adevărată (A) şi, deci, că $(\sim A)$ este falsă.

Însă putem imagina o lume w_j în care $(\sim A)$ să fie adevărată şi A falsă, şi putem numi această lume paradis sau oricum altfel.

(v) (A, w_i) = adevărată
(vi) $(\sim A, w_j)$ = adevărată

Expresia de la (19) pune probleme mai complexe, întrucît nu există dragoni în mod real, ci ei sînt fiinţe imaginate. Unei asemenea expresii Russell îi conferă valoarea de fals, dar logicieni ca Frege, Carnap sau Strawson o consideră nici adevărată, nici falsă, întrucît a aserta ceva despre un obiect inexistent în mod real e un act nesupus judecăţii de adevăr. Indiferent însă de valoarea semantică a termenilor, conectorii logici îşi menţin semnificaţia pentru orice lume posibilă, astfel încît expresiile (B) şi $(\sim B)$ nu vor putea figura în aceeaşi lume posibilă.

Pentru orice expresie bine formată (în sens logic) sînt valabile propoziţiile (i)—(vi).

Conform definiţiei de la § O.1, funcţia principală a TP este aceea de a crea lumi imaginare. Pe de altă parte, termenii lumii reale nu se imaginează, ei există. Deci nu putem imagina decît termeni inexistenţi, iar expresiile formate cu aceşti termeni nu sînt verificabile (în termeni aristotelici — principiul verosimilităţii artei).

Raporturile dintre lumile imaginare şi cea reală sînt de alternativitate, dar nu de tranzitivitate, reflexivitate sau simetrie (E. Ionescu, 1980, p. 664).

În această perspectivă „LP este limbajul care conţine cel puţin o expresie care presupune existenţa a două lumi diferite (...) care nu sînt diferenţiate în mod explicit" (L. Niculescu, 1979, p. 501).

Analiza prin semantica lumilor posibile este operantă pînă la un anumit nivel al TP, nivel de la care distincţiile logice îşi pierd capacitatea de explicare.

Metaforele propriu-zise (care aparţin tipului al şaptelea) conţin un raport a cel puţin două lumi posibile, în timp ce tipurile (i)—(vi), dacă există în mod real, pot să aibă relaţii cu o singură lume — cea reală.

Aşa s-ar putea explica existenţa metaforelor slabe (catacreze).

Pentru a opera în mod mai rafinat la domeniul metaforelor şi al TP, teoria semantică a lumilor posibile poate fi îmbogăţită cu seturi de cuantificatori şi cu elementele unei logici polivalente, cunoscut fiind caracterul „fuzzy" al acestor texte.

2.2. Numim canonice acele expresii ale limbii care nu sînt deviante. Valoarea canonică sau deviantă a unei expresii este o chestiune de pragmatică, întrucît agenţii sînt cei care pe baza unei competenţe native, suplimentate cu seturi de cunoştinţe referenţiale, le acordă valoare. Vom defini metafora ca formă a relaţiei necanonice dintre termenii unei (cel puţin) microstructuri integrate în context, formă impusă de un agent pe baza competenţei sale.

3.0. Pentru a circumscrie mai exact metafora, ea trebuie considerată în raport cu celelalte metasemene (tropi, figuri de sens). Acestei categorii îi aparţin, în mod tradiţional, pe lîngă metaforă, metonimia, sinecdoca, comparaţia şi oximoronul.

3.1. Metonimia „este schimbarea unui cuvînt prin altul cu condiţia ca cele două cuvinte să denumească obiecte (lucruri etc.) între care există sau se poate imagina o corespondenţă calitativă" (L.R.C., 1975, p. 41). Expresii ca

(20) ... braţe de zăpadă ...

(21) ... luna-şi picură argintul ...

sînt considerate de (Săndulescu & al., 1976, p. 267) drept metonimii.

3.2. „Sinecdoca este tot o schimbare de nume între obiecte, dar numai dacă unul dintre ele se cuprinde într-un fel oarecare în celălalt(...), ea este deci bazată pe o relaţie cantitativă" (L.R.C., p. 47).

Exemple de sinecdocă pot fi expresiile :

(22) ... l-a lovit în piept cu fierul ...

(23) ... a venit turcul cu oaste mare ...

3.3. „Oximoronul este figura (...) ce constă în combinarea a două noţiuni în aparenţă incompatibile" (Săndulescu & al., p. 313).

(24) ... soare negru ...

(25) ... vijelia era molcomă ...

3.4. „Comparaţia este o figură (...) care constă în relevarea raportului de asemănare dintre două obiecte, persoane sau acţiuni" (Săndulescu & al., p. 89)

(26) ... ochii tăi ca lacul ...

(27) ... trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri ...

3.5. Conform acestor definiții pe care le considerăm „de lucru" este evident că domeniul metasememelor este tratat informal (teoria Dubois & al., deși încerca să fie formală, pornea de la premise false) și că regulile de corespondență dintre figuri nu sînt explicite.

Astfel de „reguli" au fost formulate în diverse retorici și ele se reduc la :

(i) metafora este o comparație fără termen de comparat (o afirmație ce urmează strîns definițiile lui Quintilian)

(ii) sinecdoca este o metonimie mai restrictivă

(iii) oximoronul e o metaforă dusă la limită.

Caracterul „eseistic" al acestor reguli nu ne împiedică să vedem „lupta fără șanse" pe care o retorică ce nu se sprijină pe o teorie „tare" a limbii o duce pentru a explica relațiile dintre expresiile deviante.

Vom încerca să ordonăm metasememele în funcție de două criterii, astfel :

3.5.1. Criteriul ambiguității ordonează metasememele în funcție de posibilitățile interpretative adecvate ce se asociază unei expresii. Din acest punct de vedere, sinecdoca este cel mai puțin ambiguă (întrucît trimiterea se face la o singură reprezentare semantică și numai în cazuri excepționale la mai multe.)

Oximoronul este metasememul cu maximă ambiguitate, el punînd în discuție nu numai starea obiectului reprezentării semantice, ci însăși existența sa în reprezentare.

Datorită faptului că metonimia implică o relație existentă între obiectele lumii reale, ea este mai puțin ambiguă decît metafora, care implică relații imaginare și creează deci lumi imaginare. Eșalonate în funcție de acest criteriu, metasememele sînt :

+	[*ambiguitate*]	—
oximoron / metaforă / metonimie / sinecdocă		

Observație : În termenii lui J. Katz, 'metaforă' corespunde expresiilor anomale, în timp ce 'oximoron' — celor contradictorii.

Pe baza criteriului ambiguității se poate explica și existența teoriilor substituționiste; acestea vor să neutralizeze potențialul semantic pe care metafora îl are prin 'canonicizarea' uneia dintre posibilele sale reprezentări semantice, adică reluînd procesul natural de „împietrire" a metaforelor.

La nivelul principiilor sale, teza substituționistă își găsește rădăcinile surprinzător de departe, în teoria platoniciană a artei ca reflectare de gradul al doilea (al Ideilor). Ceea ce vrea să spună că reprezentările expresiilor canonice sînt stările de lucruri ale lumii (cf. Wittgenstein) și reprezentările expresiilor deviante sînt expresiile canonice.

Aici se poate discuta în ce măsură poezia este un limbaj sau altceva.

Poezia este oricum un limbaj în spatele căruia nu avem încă argumente teoretice să afirmăm că există încercarea unui alt mod de gîndire,

care nu folosește limbajul decît pentru a-l distruge. O asemenea ipoteză tulburătoare, la care putem adera sau nu, a fost rostită mai demult, dar justificarea sa teoretică pare încă îndepărtată.

Teoriile substituționaliste, prin accentul pe care îl pun pe corespondența dintre lumi sînt în mod fundamental logocentriste. Pentru ele tensiunile semantice sînt făcute pentru a fi reduse la „concretul logic". Or, poezia modernă, inventatoare de lumi foarte îndepărtate, merită o soartă (retorică) mai bună.

3.5.2. Situația comparației este particulară și într-o așa măsură încît ea nu poate ocupa un loc între metasememe.

În primul rînd, ea contrazice argumentul formal al microstructurii ca mediu principal de apariție a metasememelor.

O expresie ca (26) are structura de adîncime bipropozițională de exemplu [ochii tăi sînt (albaștri limpezi...)] precum [lacul este albastru...]

Această concluzie ne obligă să afirmăm că și situația formală a metonimiilor și sinecdocelor este discutabilă, însă nu pare un argument suficient de tare pentru a le exclude din domeniul metasememelor.

Totuși, ceea ce consideram la început a fi doar o diferență semantică între, pe de o parte, metaforă și oximoron, care creează lumi imaginare și, pe de alta, metonimie și sinecdocă (figuri ce nu au această capacitate) se dovedește a fi și o diferență sintactică.

În măsura în care nu creează referenți imaginari, metonimiile și sinecdocele au o structură de adîncime bipropozițională (considerați exemplele (20)—(23), iar în măsura în care creează astfel de referenți, ele au o structură de adîncime unipropozițională.

Al doilea argument pentru care comparația nu poate figura între metasememe este unul semantic și anume caracterul „metatextual" pe care ea îl posedă. Comparația este o conectare a două expresii care sînt enunțate din puncte diferite de vedere, astfel încît comparatul este 'explicatum' iar 'comparantul' — 'explicans'.

Comparația este, dealtfel, o „figură" extrem de interesantă, a cărei explicare ar putea aduce avantaje serioase retoricii, întrucît comparația este prototip de „figură pragmatică".

3.5.3. Cel de-al doilea criteriu pe care îl utilizăm pentru a discrimina metasememele este cel al „permisivității asocierii sintagmatice".

Metafora este expresia cea mai permisivă, întrucît reprezintă o formă a relației necanonice. În ordine vor figura metonimia, sinecdoca și oximoronul, acesta din urmă fiind supus restricțiilor celor mai severe.

\+ [*permisivitate a asocierii*] —
metafora / metonimia / sinecdoca / oixmoronul.

Lucrul cel mai interesant este poziția în care se află oximoronul în această schemă. Ni se pare simptomatic pentru limitele logice ale gîn-

dirii, fie ea desfășurată într-un TP. De asemenea el este un semn al faptului că TP nu este cel mai permisiv dintre toate textele, ci dimpotrivă (păstrăm deocamdată această afirmație fără a-i face demonstrația).

4.0. Figură și configurație

Metafora acționează la nivelul microstructurii semantice, dar ea poate fi „proiectată" la nivelele superioare prin figuri aparținînd altor structuri, modificîndu-și propria reprezentare semantică și modificînd-o pe cea a altor expresii. Deci acțiunea propriu-zisă a metaforei se poate observa doar în contextul stilisticii. Ca atare, vom propune o scurtă analiză de text, în care urmărim modul în care metafora își schimbă valoarea. Pentru aceasta folosim un text foarte scurt (*Mare sudică* din volumul *Poeme într-un vers* de Ion Pillat) :

(28) MARE SUDICĂ

Pe mări de micșunele ning pescărușii fulgi

expresiile deviante ce apar aici sînt următoarele :

(i) mări de micșunele

(ii) ning pescărușii

(iii) ning fulgi

Reprezentarea semantică pe care o obținem din (i) este 'o mare-cîmp de flori-valuri albastre-galbene'.

Expresiile (ii) și (iii) sînt fragmentate în mod arbitrar, întrucît relațiile dintre termeni impun prezența lor doar în comun. Ceea ce reținem totuși din această fragmentare este personalizarea verbului 'a ninge' (dacă îl interpretăm pe 'pescăruș' ca subiect) și atribuirea unui obiect direct (fulgi) neobișnuit verbului 'a ninge'.

Relația dintre aceste expresii este destul de neclară dacă nu aducem în discuție structura sintactică și prozodică a acestui D.

Din punct de vedere prozodic, avem de-a face cu un vers de treisprezece silabe împărțit în două emistihuri ; în primul structura este iambică în cel de-al doilea avem de-a face cu o structură ternară (˘/– – ˘ –/˘).

Vocalele sub accent sînt (ă, e/ i, u, u) ceea ce poate reprezenta un indiciu al „impresiei sonore".

În acest context, expresia din primul emistih, care are valoare sintactică de circumstanțial este, prozodic, mai regulată și lasă o impresie de 'deschis', iar în relație cu semnificația termenilor metaforei, impresia de 'luminos'.

Cel de-al doilea emistih este contradictoriu din acest punct de vedere.

Toți cei trei termeni au în compoziția lor trăsătura [+ alb], dar vocalele accentuate sînt închise.

Sînt suficiente mărci pentru a observa statutul opus pe care îl au cele două emistihuri.

Mai mult, 'pe mări de micșunele' denotează fie staticul, fie o mișcare orizontală, o unduire, în timp ce 'ning pescărușii fulgi' — mișcare verticală, plutire.

Cele două părți sînt ireductibile una la cealaltă, ele trimit la lumi cu caractere diferite, care se află într-o tensiune greu de numit, o lume a ființelor, contradictorie și fatală, și o lume a vegetalului, calmă și necontradictorie.

Punînd în relație aceste observații cu structura titlului, vedem că acesta are un aspect izomorf textului propriu-zis, aspectul prozodic. Titlul participă astfel direct la text, cele două metafore opuse fiind conținute de acest titlu, printr-un semn analog.

Marea sudică ar fi deci un loc „mai mare decît marea", sapțiu tensionat și imposibil de tradus în cuvinte.

1. Din cele de mai sus rezultă că DP își orientează astfel potențialul semantic încît, de la un anumit moment, interpretarea să nu fie mai verbalizabilă. Figurile contractează relații specifice în cadrul unei *configurații*, termen ce semnifică 'sintaxa reprezentărilor semantice pe care un lector o produce, relativ la un DP dat'.

Deși informal, conceptul de configurație este util pentru a desemna finalul textului în profunzime".

5.0. Adunînd toate datele de mai sus, vom defini metafora ca pe *forma relației necanonice dintre termenii unei microstructuri integrate în context, formă la crearea căreia participă un autor și un lector cu scopul de a-și crea reprezentarea unor obiecte imaginare* sau, o versiune mai scurtă a acestei definiții:

Microstrucura creatoare de obiecte imaginare

(această definiție este neechivocă doar dacă vom considera oximoronul drept caz particular de metaforă).

5.1. Rezolvarea problemelor lăsate aici în suspensie (ca 'limita maximă la care poate apărea o metaforă', 'proiectarea principiului metaforic la nivele macrostructurale', 'solidaritatea structurilor TP', 'convergența procedeelor PP' etc.) nu se poate face în cadrul unei discuții restrînse la metaforă, ci în cadrul larg al unei retorici a LP.

5.2. O retorică adecvată, „contextualistă" (neparadigmatică) a LP e posibilă doar prin rezultatele aduse de variatele stilistici ale LP.

5.3. O retorică a LP este eficace doar prin existența unei poetici formalizate a LP. Cele trei discipline sînt interdependente și rezultate cu adevărat esențiale sînt de așteptat doar de la acțiunea lor comună, ceea ce este, poate, un proiect utopic, dar întrutotul de dorit.

BIBLIOGRAFIE

Renato Barilli, *Poetică și retorică*, Ed. Univers, București, 1975.

Teun A. van Dijk, *Text and Context: Exploration in the Semantics and Pragmatics of Discourse*, London, Longman, 1977.

Rudolf Carnap, *Semnificație și necesitate*, Ed. Dacia, Cluj, 1972,

Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, Ed. Univers, București, 1977.

Gérard Genette, *La Rhétorique restreinte*, în „Communications", 16/1970, p. 158—171; *Figuri*, Ed. Univers, București, 1978.

Grupul μ *Retorica generală*, Ed. Univers, București, 1974.
Emil Ionescu, *„On the Semantics of the Sentences of Imagination"*, în R.R.L., an. XXV, 6/1980, p. 658—670.
Samuel Levin, *The Semantics of Metaphor*, The John Hopkins U. P., Baltimore and London, 1977.
L.C.R. = Ion Coteanu & Angela Bidu-Vrînceanu, *Limba română contemporană*, volumul II, Ed. didactică și pedagogică, București, 1975.
Laurențiu Niculescu, *„Elemente ale unui metalimbaj al limbajului poetic*, în S.C.L., an. XXX, 5/1979, p. 483—506.
I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford U. P., 1936.
Paul Ricoeur: *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, 1975.
Al. Săndulescu al., *Dicționar de termeni literari*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1976.
Emanuel Vasiliu, Curs de semantică logică ținut la Facultatea de limba și literatura română în toamna anului 1980.
Uriel Weinreich, *Explorations in Semantic Theory*, în *Current Trends in Linguistics*, vol. III, *Theoretical Foundations*, T. A. Sebeok (ed.), The Hague, Mouton, 1966.

CONTRIBUȚIA TEORIEI RETORICE LA O SISTEMATICĂ A TIPURILOR DE DISCURS

MONICA SPIRIDON

Credem că nu riscăm o generalizare pripită dacă observăm că, în ultimele decenii, interesul — de sorginte romantică — al cercetării pentru tot ce este unic, ireductibil, *discontinuu și deviant* în fenomenul literar s-a atenuat considerabil, și că o subtilă dialectică a cunoașterii în domeniul umanist a împins pe nesimțite în prim plan o nouă arie problematică, radical diferită de prima. Este vorba de formele de *integrare* a literaturii cu ansamblul celorlalte practici umane, culturale și sociale și , în mod special, de marile sisteme generice cărora li se subordonează — sau, mai exact, la intersecția cărora se constituie — spațiul literar.

Corolarul acestei schimbări de perspectivă este o sensibilă deschidere interdisciplinară a științelor tradiționale ale literaturii către lingvistică, sociologie, antropologie culturală, ca și readucerea în actualitate a unor străvechi discipline „de confluență", cum ar fi, de exemplu, retorica. Contribuția teoriei retorice se dovedește deosebit de fructuoasă în special în elucidarea raporturilor generice care leagă literatura de *discurs* [1].

Ne vom ocupa, în cele ce urmează, de abordarea literaturii în spațiul generic al discursului, precum și de aportul teoriei retorice, în accepția sa modernă, la surmontarea dificultăților pe care un astfel de studiu le presupune.

Perspectiva generică este o ipostază a interesului față de dimensiunea pe care o putem numi *de continuitate* a literaturii în raport cu ceea ce nu este literatură în sfera social culturală. Această continuitate îmbracă practic forma unei treceri gradate între stadii, de tip spectral, dominate de doi antipozi literarul, și pre-literarul sau, în cazul nostru particular, literatura și discursul nonliterar.

Discuțiile referitoare la determinarea generică a literaturii sînt polarizate de interesul față de trei categorii mai importante și anume : *mod*,

---

[1] O contribuție notabilă la impunerea discursului ca o categorie generică a literaturii a adus T. Todorov care în ultimul deceniu s-a ocupat sistematic de această problemă. Avem în vedere mai ales *La notion de littérature*, în Kristeva, Millner, Ruwet (eds.), *Langue discours, société*, Paris, Ed. du Seuil, 1975; *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 și mai ales ultima sa luare de poziție, cea mai elastică dintre toate, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978. Todorov renunță aici la distincția sa între genurile teoretice sau ideale și genurile istorice atestate, înclinînd să se integreze direcției care vede în gen o categorie empirică, istorică și exclusiv literară, descriptibilă ca un fascicul de trăsături relativ eterogene.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 377—386, București, 1981.

gen, și *tip de discurs*. În ciuda impresionantei afluențe de bibliografie în acest interesant domeniu, lucrurile sînt departe de a fi clare.

Statutul teoretic al noțiunilor de gen, de mod și tip de discurs este fluctuant, ca și relațiile dintre ele; există cercetători care operează cu toate cele trei noțiuni dar le folosesc în accepții foarte diferite (ce este mod pentru unul este gen pentru celălalt — N. Frye, G. Genette — ș.a. m.d.); cercetători care operează exclusiv cu noțiunea de mod pentru a se referi, după caz, sau numai la gen — R. Scholes — sau și la mod și la gen — D. Hayman —; în fine, cercetători care operează exclusiv cu conceptul de gen, folosindu-l ca pe un panaceu universal — W. Kayser, E. Staiger, K. Hamburger — sau încercînd eventual să introducă o subîmpărțire în genuri teoretice sau „tipuri ideale" și genuri istorice sau empiric atestate — K. Viëtor. T. Todorov.

Statutul tipului de discurs este direct dependent de litigiul distincției între gen și mod. Raport care — așa cum a observat G. Genette în cea mai recentă și mai completă sinteză asupra problemei pe care o cunoaștem noi [2] — marchează de fapt disocierea între ceea ce este *istoric* și respectiv *transistoric* în determinarea generică a literaturii.

Există determinări generice interioare spațiului literar — ansambluri formale intraliterare — proprii, între formele discursive, numai literaturii; după cum există și determinante generice comune literaturii și tuturor formelor de discurs, apriorice și „date" în raport cu literatura. Dintre cele trei categorii enumerate, *modul* ne apare desigur ca avînd un grad mai mare de cuprindere în raport cu planul discursului, și respectiv, un grad mic de specificitate în raport cu literatura. Categoria modului, observa Genette — în cartea citată, — este cea mai universală, fiind fondată pe elementul transistoric și translingvistic, pragmatic, al situației de comunicare.

Există o tendință frecventă de a se pune semnul echivalenței între universalitatea și gradul înalt de generalitate al determinărilor de mod, pe de o parte, și așa-numitul lor statut „natural", care scapă determinării culturale, pe de alta. Opoziția istoric/transistoric este suprapusă peste opoziția natură/cultură, practic absorbită de aceasta din urmă. Anumite determinări generice ale literaturii ar fi „naturale", pe cîtă vreme celelalte ar fi culturale și convenționale. Confuzia aceasta este susținută și alimentată și de precizările făcute de Goethe [3] cu privire la raporturile dintre genurile comune sau speciile poeziei *(Dichtarten)* și genurile majore sau modurile poetice *(Dichtweisen)*, acestea din urmă fiind interpretate de Goethe drept forme naturale fundamentale (die drei echte *Naturformen)*.

Situîndu-se în directă și programatică descendență goetheană, o serie de poeticieni din spațiul cultural german — mai ales W. Kayser [4], Emil Staiger [5], K. Viëtor [6] — văd în categoriile modale de epic — liric — dramatic, de sorginte aristotelico-platonică, atitudini formante funda-

---

[2] G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, versiune îmbunătățită și substanțial completată a studiului *Genre, type, mode*, publicat în „Poétique", 32, 1977.

[3] Cf. K. Viëtor, *L'histoire des genres littéraires*, „Poétique", 32, 1977, p. 491.

[4] *Opera literară*, București, Ed. Univers, 1979.

[5] *Grundbegriffe der Poetik*, 1959.

[6] *Probleme der literaturischen Gattungsgeschichte*, 1931, tr. fr. cit. supra., 1977.

mentale, neconvenționale, un fel de genuri *naturale* — moduri de trăire, tipuri de viziune asupra lumii, sau funcții esențiale ale limbii — sustrăgîndu-se prin aceasta determinării sociale și culturale.

În realitate, în calitatea lor de forme *a priori* ale expresiei literare, modurile nu sînt naturale, adică aculturale, întrucît sînt generate de situația de comunicare, element pragmatic și prin urmare convențional și instituționalizat. La nici un nivel generic al literaturii naturalul nu este pur, ci implică un coeficient variabil de convențional. Tocmai de aici decurge și posibilitatea studierii determinantelor generice ale literaturii cu uneltele retoricii, disciplină interesată de raporturile discursului cu constrîngerile convenționale care îi reglementează funcționarea.

Modurile pot fi privite drept constante — în sensul pe care Basil Munteano îl conferea acestui termen [7] — transistorice în raport cu literatura, problema determinărilor modale ale literaturii fiind una preliterară, discursivă și, mai ales, retorică.

Punctul de plecare al repartiției modale a discursului îl reprezintă terenul solid, ferm, al situației de comunicare. Mărcile lingvistice ale acestei situații sînt de găsit pe axa deictică locutor-auditor, exprimînd atitudinea celor doi parteneri în raport cu informația transmisă.

Probabil că cel mai important efect al examinării categoriei *mod* într-o optică pragmatică este de găsit în eforturile de discreditare a falsului idol aristotelico-platonic al opoziției *mimesis-diegesis*, unul dintre pilonii *triadei* tradiționale epic-liric-dramatic. Văzînd, în termenii pragmaticii, în *mimesis* o simplă varietate a *diegesisului*, tot mai mulți cercetători pledează pentru un sistem modal *binar*.

Printre încercările interesante în acest domeniu se remarcă lucrarea cercetătoarei germane Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung* [8] care, alegînd drept criteriu al diferențierii expresiei sursa procesului de enunțare, vede în *liric* și, respectiv, *ficțional*, cele două ramuri ale binomului modal.

Totuși contribuția fundamentală la definirea componentelor de bază ale sistemului modal aparține, în spațiul cultural francofon, lui Emile Benveniste [9] iar în cel germanic lui Harald Weinrich [10]. I-am face o mare nedreptate lui Benveniste dacă n-am admite că precizările sale asupra celor două sisteme verbale — cel *al discursului* și cel al *povestirii* — reprezintă sursa inspiratoare a cercetărilor atît de fructuoase ale lui Weinnrich. Poziția locutorului în situația de comunicare — constată Benveniste — determină în limbaj un sistem de determinante numit *deixis*, care comportă deopotrivă coordonate *personale- temporale* și *spațiale*. În această triadă, rolul organizator și dominant revine categoriei de persoană — factorul fundamental de polarizare a discursurilor umane în două grupe modale pe care le vom numi — folosind terminologia lui Weinrich, care ni se pare mai

---

[7] B. Munteano, *Constantes dialectiques en littérature et en histoire*, Paris, Didier, 1967, pp. 160—171.

[8] Stuttgart, 1957.

[9] *Système de l'histoire et système du „discours"*, în P. Guiraud, P. Kuenz, *La stylistique. Lectures*, Paris, Klincksieck, 1970.

[10] *Tempus*, Stuttgart, 1964, tr. fr. *Le temps. Le récit et le commentaire*. Paris, Ed. du Seuil, 1973.

clară — *comentariul* și *povestirea*. Comentariul se desfășoară sub semnul axei personale, a relației directe de comunicare între interlocutori, pe cînd povestirea evoluează în zodia nonpersoanei, dominate de pronumele *el*.

La rîndul său, Genette [11], pornind tot de la Benveniste, propune o diviziune proprie a modurilor discursive, axată pe bipartiția între *expresia directă (discurs* la Benveniste, *comentariu* la Weinrich) și *expresia mediată* de reprezentare (povestire la Benveniste și Weinrich).

Se înțelege că, în calitate de atitudini locutive ideal-tipice, modurile discursive nu trebuie suprapuse integral peste anumite tipuri constituite de discurs sau peste genurile literare atestate — în care determinările modale nu sînt niciodată de găsit în stare pură.

Dincolo de „frontiera" modalului, depășim teritoriul transistoricului pentru a intra pe domeniul formelor empiric existente și socialmente codificate ale discursului.

Virtualitățile modale se realizează în funcție de context, determinării lor adăugîndu-li-se și alte specificări, de ordin tematic sau formal, la rîndul lor socialmente și culturalicește prescrise. Fiecare epocă își codifică propriile forme de activitate discursivă în funcție de filosofia și morala sa, de instituțiile sale sociale și culturale, de dezvoltarea științei sau de diversificarea activităților sale practice. Astfel se poate ca discursul didactic să-și păstreze perenitatea de la Confucius sau de la Hesiod încoace, pînă la varianta sa literară care este romanul cu teză, pe cînd discursul magic, cel apologetic, descrierea laudativă sau discursul oratoric să fi ieșit din scenă odată cu practicile cărora li se integrează. Tot așa se explică și originea relativ recentă a discursului birocratic, a celui științific sau jurnalistic etc.

Cercetării i se deschid în față două alternative. Pe de o parte, cea a studiului diacronic, limitat însă la cîte un singur tip de discurs. De exemplu, apariția și metamorfozele discursului epistolar, cu urmărirea complexului de factori extradiscursivi, contextuali, ce reglează această dinamică.

Pe de alta, calea studiului sincronic a componentelor unui sistem discursiv, într-un anumit moment istoric, sau, și mai interesant, pe un anumit palier al istoriei literare. Se pune astfel sub lupă o felie transversală din continuumul discursiv, din culturalul verbalizat de pe un anumit nivel al dezvoltării culturale.

Cu toată covîrșitoarea importanță pe care o au pentru înțelegerea mecanismelor esențiale ale literaturii, și în ultimă instanță a însăși esenței sale, asemenea studii au o origine relativ recentă. Aduse în prim plan de formaliștii ruși, sistemele discursive sincronice nu au fost nici în prezent recuperate și valorificate de retorică, cercetarea lor făcîndu-se încă nesistematic, reprezentînd un produs secundar al studiilor de poetică, de stilistică sau de sociologie literară.

Retorica este aptă să surprindă atît articularea practicilor discursive, existente într-un moment istoric, pe cele nediscursive, sesizînd legătura dintre ele, cît și diferențierea continuă a faptului literar pe fundalul compact al discursivității.

În anii '20, formaliștii ruși semnalau calitatea diferențială a faptului literar, scoțînd discuția asupra literarității de pe terenul esențialismului

[11] *Frontiere ale povestirii*, în *Figuri*, Ed. Univers, 1978.

ontologic, şi transferîndu-l într-o sferă *funcţională* [12]. Statutul literar al unui tip de discurs, observă Iuri Tînianov într-un articol-program [13], este o calitate de relaţie, o trăsătură comparativă care presupune raportarea sa la alte elemente, fie ale seriei literare, fie ale uneia din seriile extraliterare. Marea lecţie a formaliştilor, sfidată de sociologia vulgară ulterioară, a fost ideea că raportarea literaturii la seriile sociale se face numai prin intermediul *aspectului verbal* al vieţii sociale, şi fără a se eluda seriosul tampon mediator reprezentat de seria literară (de sistemul literar) însăşi. Exact ce ignorează de pildă structuralismul genetic, în încercarea sa de a pune direct în relaţie teatrul racinian cu ideologia unui grup, transgresînd elementul-ecluză reprezentat de discursul dramatic al epocii respective [14].

Moştenirea formalistă este readusă în actualitate de cercetătorul sovietic Mihail Bahtin [15], în ale cărui cărţi despre Dostoievski şi Rabelais îşi are sursele teoria actuală a *intertextualităţii* [15]. Conceptul de intertextualitate implică postulatul că orice enunţ este o permutare de enunţuri anterioare preexistente, permutare graţie căreia fenomenele sociale capătă o formă verbalizată, fapt care permite punerea în relaţie a societăţii cu literatura. Reluată din această nouă perspectivă, observă Pierre Zima (într-un studiu consacrat contribuţiilor de factură formalistă la clarificarea relaţiei social-literar), relaţia directă stabilită de Lukacs între Werther şi ideologia burgheză ar putea fi formulată ca relaţie a discursului goetheean romanesc cu contextul intertextual al epocii, mai ales cu discursul epistolar din cea de-a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, discurs raportabil la ideologia unei clase dominante [17].

Eşecurile cercetătorilor de tot felul în a găsi o formulă adecvată de raportare a socialului, a extraliterarului la literar se explică şi prin ignorarea *medierii operate de retoric între social şi literar*. Relaţia între discursul literar şi practicile sociale trece prin releul mediator reprezentat de raportul ideologie-retorică [18]; primul termen reprezentînd un aspect al socioculturalului iar cel de-al doilea fiind planul discursului uman al deja verbalizatului.

Ideologia se impune ca o condiţie importantă a formulării, genezei şi producerii unui tip de discurs şi a unui spaţiu discursiv în ansamblul său. Rolul mediator al retoricului între social şi literar nu se limitează însă la

---

[12] Cf. *Théorie de la littérature*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.

[13] Cf. *De l'évolution littéraire*, în *op. cit.* supra, pp. 120—140; şi de asemenea I. Tînianov, R. Jakobson, *Les problèmes des études littéraires et linguistiques, ibidem*, pp. 138—140.

[14] Vezi Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1956.

[15] Cf. *Probleme ale poeticii lui Dostoievski*, Ed. Univers, 1970 şi *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*, Bucureşti, Ed. Univers, 1974.

[16] Cf. în special contribuţia Juliei Kristeva din *Séméiotikè*. Ed. du Seuil, Paris, 1969 şi *Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Mouton, The Hague, Paris, 1976.

[17] *De la structure textuelle à la structure sociale*, „Revue d'estthétique", 2, 1976, pp. 186—224.

[18] Cf. „Littérature", 12, 1973, nr. spec. *Codes littéraires et codes sociaux*, mai ales F. Gaillard, *Code(s) littéraire(s) et idéologies;* M. Zéraffa, *La poétique de l'écriture*, „Revue d'esthétique", 4, 1971, p. 397 şi J. Kristeva, *Le texte du roman*, pp. 11—34: „L'idéologème d'un texte est le foyer dans lequel la rationnalité connaissante saisit la transformation des énoncés (auxquels le texte est ireductible), en un tout (le texte) de même que les insertions de cette totalité da ıs le texte historique et social". Autoarea conchide că ideologia nu este un dat exterior, un reziduu aformal al retoricii, afirmînd că aceasta nu apare doar în urma unui demers interpretativ exterior care ar explica drept ideologic ceea ce este mai întîi o formă lingvistică independentă.

acela de releu al ideologiei. Există încă numeroase alte constrîngeri și condiționări care vin dinspre social și își pun amprenta pe procesele generatoare ale expresiei. Este vorba despre determinări legate de condițiile formulării și receptării unui discurs [19], înscrise ca atare, consemnate prin mijloace verbale, în enunț. Să ne gîndim, de pildă, la discursuri ca cel *juridic* sau *epistolar*, întrutotul adaptate la nivel tematic și formal instituției sociale a corespondenței sau ceremonialului judiciar. Se pot cita apoi discursul *magic* sau cel *politic* care fuzionează sincretic cu două practici cu un înalt grad de codificare și de ritualizare; sau discursurile *științific* și *filosofic*, ce-și selectează foarte sever auditoriul. Locul desfășurării comunicării este un factor decisiv în cazul discursurilor *liturgic* sau *administrativ*, iar forma materială, suportul prezentării, în cazul celui *jurnalistic*.

Natura indicilor prin care discursul trimite la aceste condiții poate să fie deopotrivă tematică — vezi discursurile științific, filozofic — ca și formală [20]. Admițînd că factorii modali sînt de natură pragmatică, iar cei tematici și formali pot fi priviți ca semantici și verbali, avem aici cele trei categorii de nivele conform cărora, după Morris, poate fi descris orice enunț al limbii [21].

Un tip de discurs se definește din această perspectivă ca o *combinatorie* de trăsături atît transistorice (modale) cît și istoric determinate. De unde posibilitatea varierii la infinit a combinațiilor și varietatea tipurilor de discurs istoricește atestate.

Pe acest fundal discursiv complex și cu o dinamică imprevizibilă, care se oferă ca domeniu predilect de studiu al retoricii, se desenează sinuosul proces de literarizare a anumitor discursuri, prin codificarea lor de către instituția Literaturii, procesul trecerii de la *Retoric* la *Literar* [22]. Nivelul retoric, al tipurilor de discurs, constituie o virtualitate în raport cu care literatura *actualizează*.

Una dintre contribuțiile decisive la punerea în ecuație a acestui raport revine cercetătorului german André Jolles, a cărui lucrare de referință *Einfache Formen*, multă vreme trecută cu vederea, revine în actualitate mai ales prin difuzarea sa recentă din spațiul francofon [23]. Dialectica trecerii de la discursiv la literar este prinsă de Jolles în ecuația formă simplă (formă actualizată) formă savantă. Formele discursive simple, care constituie substratul potențial al literaturii, ar fi discursul mitic, memorabilul, discursul legendar, discursul epic, discursul sentențios, gesta, ghicitoarea și cazul juridic. Examinînd îndeaproape sistemul lui Jolles observăm că formele sale simple sînt un fel de arhetipuri discursive, sau eventual de supratipuri, pe care exegeții tîrzii s-au întrecut în a le distribui și clasa conform unei combinatorii de trăsături *pragmatice* (cum ar fi atitudinile interogativă pentru mit și caz, sau indicativă pentru gesta și memorabil) și *tematice* (idealism în cazul mitului, legendei sau povestirii; realism pentru gestă, ghicitoare și locuțiune)[24].

---

[19] Cl. Duchet, *Texte, métatexte, idéologie*, „Littérature", 12, 1973.

[20] *Ibidem*, p. 8.

[21] Cf. Pentru dezvoltarea acestei ipoteze și T. Todorov, *Les genres du discours*, Seuil, 1978 pp. 46—50.

[22] P. Kuenz, *L'enjeu des rhétoriques*, „Littérature", 18, 1975, pp. 3—16.

[23] A. Jolles, *Formes simples*, Seuil, 1972.

[24] Vezi încercarea lui A. Schlossig cu ocazia ediției din 1956, Hall Niemeyer, Verlag, ed. fr. *Introduction*, p. 8.

Dincolo de arbitrariul unor asemenea criterii de clasare, trebuie reținute clarificările pertinente referitoare le mecanismele de trecere a formelor simple, întîi în forme actualizate derivate — de exemplu locuțiunea (sau discursul sentențios, am spune noi mai degrabă), în proverb, dicton, maximă, sentință, apoftegmă — și apoi în formele savante (sau literare). Forma savantă a cazului — sau a discursului juridic — este de pildă reprezentată, pentru Jolles, de nuvelă. Să reținem că elementele minimale, cu pornire de la care se articulează o formă simplă, sînt o „atitudine mentală" (interogația, în cazul mitului, imitarea în cazul legendei) și un element formal corespunzător, pe care Jolles îl numește inițial gest verbal, precizînd ulterior că are în vedere microelemente tematice cum ar fi motivele („Unități ale evenimentului care au fost deja captate de limbă", în chiar termenii lui Jolles [25]). Actualizarea formei simple presupune o serie de constrîngeri formale suplimentare. Trecerea formei simple în forme savante este în esență un proces de *fixare* definitivă, deci de canonizare și instituționalizare, perceptibil în mod frapant mai ales în plan formal.

Studiul lui Jolles rămîne în primul rînd o contribuție esențială pe tărîmul abstracțiunii, lucrarea sa neavînd ca obiectiv studiul concret al constituirii istorice a unei forme savante anume.

Drumul schițat de formaliști, invers față de cel al lui Jolles, pornește de la opera unor scriitori ca Gogol, de pildă, spre un context social extradiscursiv, trecînd prin procesul *transformării* unor structuri discursive neliterare — discursul epistolar, jurnalistic, foiletonul etc. Pe aceeași linie, Mihail Bahtin caută relația dintre discursul rabelaisian sau dostoievskian, pe de o parte, și o serie de discursuri legate de carnaval, ca dialogul socratic sau satira menipee, pe de alta. Valorificîndu-l declarat pe Bahtin, Julia Kristeva a studiat edificarea discursului romanesc prin transformarea unor discursuri neliterare, cum ar fi citatul sau descrierea laudativă.

Am enumerat toate aceste tentative de a sesiza în diferite formule trecerea nonliterarului în literar, în sfera discursivității, cu un scop precis. Apare încă de la formaliști — care vorbesc de constituirea unui sistem discursiv literar, seria literară, — dar mai ales la Bahtin și la Kristeva, necesitatea de a se introduce în discuție și conceptul de *gen literar*. Trecerea de la retoric la opera individuală se face numai prin ecluza genurilor literare.

Genul — categorie literară referitoare la o clasă sau la un tip de discurs, cu existență empirică, istoricește atestată, — are la bază o combinatorie de trăsături, de sesență modală, tematică și formală.

Acceptarea unui tip de discurs ca gen literar este un fenomen contractual și condiționat sociologic, care nu poate fi explicat în termeni deductivi, ipotetici, ci numai într-o viziune inductivă și istoristă. Funcția de a răspunde întrebării *de ce?* revine istoriei literare și sociologiei literare. Rămîne să vedem cui îi incumbă răspunsul la întrebarea *cum?*

Pentru numeroși cercetători chestiunea ar fi de resortul poeticii generale, știință generală deductivă a formelor discursului literar. A acelei poetici pe care Todorov și alții o văd ca pe o disciplină a virtualităților formale ale literaturii, nu drept studiu al structurilor sale deja realizate

[25] *Op. cit.*, p. 42.

Dacă admitem acest lucru, atunci admitem că genurile literare pot varia la infinit, prin asocierea practic nelimitată a trăsăturilor modale existente cu *n* trăsături tematice și formale posibile. Consecințele practice ale acestui postulat sînt perfect ilustrate de dificultățile lui N. Frye, spre exemplu, în a da o sistematică coerentă a genurilor posibile [26]. Însuși Todorov, care avansase în *Introducerea la literatura fantastică* distincția între genurile teoretice și cele empirice, renunță, în *Les genres du discours*, la prima categorie.

Operația de tipologizare pe baza căreia s-ar putea stabili sistemul genurilor, aflat în uz și oficializat pe un anumit palier al istoriei literare, nu poate fi decît inductivă și taxinomică. Genul fiind o combinatorie de factori de cele mai diverse substanțe (semantici, pragmatici, verbali), aria de selectare a criteriilor este foarte mare. Se înțelege că variază și gradul de generalitate al criteriilor, de unde posibilitatea identificării atît de *subgenuri* sau *specii*, cît și, respectiv, de *supragenuri*, *arhigenuri*, sau poli ai genurilor. Ierarhia nivelelor care mediază trecerea între fiecare text individual și masa infinită a discursurilor, pe de o parte, și între același text și *Literatură*, pe de alta, este extrem de complexă. La una din extremități ea se ramifică într-o rețea foarte întinsă de genuri „mici" sau specii, prin intermediul căreia se menține comunicarea subterană cu masa discursivă a intertextualității, cu practica discursivă a unei epoci, considerată în ansamblul său. La cealaltă, genurile se pot grupa treptat, pentru a se ajunge la ansambluri din ce în ce mai mari, la sisteme generice, care tind să concureze însăși instituția Literaturii. Este, spre exemplu, cazul așa-numitului arhigen al genurilor numite ficționale.

La nivelul trecerii de la retoric la discursurile literare lucrurile s-au clarificat principial, știindu-se actualmente că este vorba de o operație sociologic condiționată, de normare prin critică, prin școală, prin presa literară, prin ideologia unor școli sau curente, prin constituirea unui metadiscurs specializat, cum ar fi de exemplu prefețele-program, manifestele de școală etc. La cealaltă extremitate, a trecerii de la discursul individual la Literatură, lucrurile sînt însă departe de a fi simple. În dorința lor de a realiza nivele polarizante tot mai înalte pe scara genurilor, cercetătorii intră în criză de terminologie, fiind siliți să numească *mod* tot ce depășește un anumit nivel de generalitate. Ia naștere, în acest fel, un derutant sistem de moduri *sui generis*.

Examinînd criteriile manifestate în cîteva dintre polarizările mai cunoscute, observăm că ele pot fi global taxate de tematice. Sursa lor, planul în care operează decupajele, este de găsit la nivelul imaginarului uman colectiv. De aici și impresia că ar fi vorba de categorii transistorice, deci modale. De cele mai multe ori se recurge chiar la categorii estetice, cum sînt acelea de comic, tragic, fantastic, satiric, ironic ș.a.m.d., care sînt ipostaziate în criterii de cristalizare a unor arhigenuri, uitîndu-se că genurile sînt categorii intrinsece spațiului literar și proprii *numai lui*, strîns legate de cuvînt, material specific literaturii.

Vom exemplifica cu trei dintre cele mai cunoscute studii privind polarizarea genurilor, prin identificarea unor constante tematice, antropologice.

---

[26] N. Frye, *Anatomia criticii*, Ed. Univers, 1972.

care depășesc de cele mai multe ori spațiul literar. Cele trei nume la care ne referim sînt N. Frye, R. Scholes și M. Bahtin[27].

Le-am ales pe aceste trei și din alte motive decît popularitatea de care se bucură. Ni s-a părut că, luate în ansamblu, ele reprezintă un triptic care prezintă, în forme terminologice aparent diferite, aceeași idee : și anume că genurile se ordonează întotdeauna conform unui spectru dominat de cei doi antipozi care sînt *registrul grav* și cel *ironic*. Este în fond aceeași tipologie cu dominanță bipolară care transpare la Bahtin, atunci cînd vorbește de tipul *serios* și de cel *ilar* (carnavalul sau dialogicul identificat și descris de el fiind tocmai o formă insolită, ba chiar subversivă, de combinare a celor două registre contrastante, combinare proprie numai epocilor de șoc și de mutații culturale) ; dar și la un comentator al său recent care pledează pentru registrul romantic în opoziție cu cel al farsei [28]. Aceleiași idei i se subordonează analiza trecerii între *mitic* și *ironic* la Northrop Frye, sau între *romantic* și *satiric* la Robert Scholes. De reținut că ambii traversează această gamă tipologică (într-un model tabular cu două intrări) de o serie de noi distincții, referitoare la raportul personajului cu lumea experienței.

Asemenea polarizări sînt utile, cu rezerva că ele nu trebuie luate drept ceea ce nu sînt. Pe de o parte, drept moduri, iar pe de alta, drept genuri istorice, cum se întîmplă la T. Todorov [29] sau la Sorin Alexandrescu [30], ambii încercînd să pună bazele unei tipologii în care discursul realist și cel fantastic să reprezinte cei doi antipozi. Că este vorba de simple categorii literare, ce pot eventual servi unei polarizări speculative a genurilor literare, dar fără a fi erijate în genuri, o dovedește și eșecul încercării de a se găsi notele distinctive, formale și tematice, ale așa-zisului *discurs realist*. Genurile sînt, s-a dovedit odată în plus cu această ocazie, conglomerate solidare în care constrîngerile modale sînt strîns legate și dependente de cele tematice și formale. Nu vom încheia acest capitol înainte de a aminti că recent se conturează premisele extinderii competenței retoricii în domeniul tipologiei discursive pe măsură ce ipoteza posibilității de a se descrie un gen ca un act *ilocuționar* complex cîștigă tot mai mult teren. Impulsul unor asemenea cercetări este de găsit în precizările lui Wittgenstein asupra tipologiei funcționale a limbii, precizări reluate și dezvoltate, cu aplicare la studiul discursului, de către reprezentanții filozofiei analitice engleze, în special J. L. Austin, J. Searle și P. L. Strawson.

Se subliniază mai ales caracterul *contractual* al genului, care se bazează pe o serie de presupoziții, acceptate deopotrivă de către creator cît și de către receptorii săi.

Asemenea cercetări valorifică în special progresele recente ale pragmaticii lingvistice, interesate de comunicarea lingvistică în dimensiunea sa modală de act concret, cu un efect direct sesizabil. Avem în vedere

---

[27] N. Frye, *Anatomia criticii*, ed. cit supra; Mihail Bahtin, *Probleme ale poeticii lui Dostoievski* și *François Rabelais și cultura populară în Evul mediu și în Renaștere*, ed. cit. supra; R. Scholes, *Les modes de la fiction*, „Poétique", 32, 1977.

[28] David Hayman, *Au-delà de Bakhtine. Pour une mécanique des modes*, „Poétique", 13, 1977, pp. 76—95.

[29] *Introduction à la littérature fantastique* și *Les genres du discours*, cit. supra.

[30] *Le discours étrange*, în Cl. Chabrol (ed.), *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse Université, Paris, 1973.

studiile consacrate în ultima vreme discursului autobiografic [31], la baza căruia se găsește un contract de tip special, în uz într-o perioadă istoricește limitată. Criteriile de identificare a unui gen literar, observă unanim exegeții autobiografiei, nu ne spun ce trebuie să fie construcția unui text, ci în primul rînd cum trebuie considerat acel text, și ce forță trebuie să aibă pentru noi [32]. Valoarea unui discurs ca gen literar este reflexul direct al unor distincții convenționale — de exemplu, în cazul autobiografiei, cele între prima persoană idealizată și eul autobiografic individual, între factual-empiric și spiritual, sau între obiectiv și subiectiv, între subiectiv-transcedental și subiectiv-anecdotic etc. — care privesc contextul, identitatea autorului și tehnica prezentării, condiții supuse schimbării diacronice [33].

La concluzii analoge se ajunge și în cazul studierii, din aceeași perspectivă, a genului didactic — reprezentat de parabolă, fabulă și romanul cu teză — probant fiind aici în primul rînd efectul de lectură [34].

Nu putem intra în detalii care depășesc obiectul general al discuției noastre, și anume competența și oportunitatea teoriei retorice în elaborarea unei atît de necesare sistematici a tipurilor de discurs. Ne limităm să insistăm în încheiere asupra prețioasei contribuții a străvechei *ars dicendi rediviva* în depășirea fetișului unicității și al misticii creației individuale. Prin elucidarea și disecarea competentă a determinării generice și supra-individuale a literaturii, retorica este un arhitect destoinic al punților care înscriu literatura în continuumul practicii și experienței umane.

---

[31] Cf. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, „Poétique", 14, 1973, studiu dezvoltat ulterior într-un volum special; teza de doctorat a Elisabetei Bruss, *Autobiography; The Changing Structure of a Literary Act*, Univ. of Michigan, 1972, sintetizată în *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*, „Poétique", 17, 1974, pp. 14—27.

[32] E. Bruss, *loc. cit.*, p. 16.

[33] *Ibidem*, pp. 21—26.

[34] Susan Suleiman, *Pour une poétique du roman à thèse*, „Critique", 1974, și *Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse*, „Poétique", 32, 1977.

ANTITEZE TEORETICO-METODOLOGICE ÎN CERCETAREA TEXTULUI LITERAR

RADU BAGDASAR

Viaţa culturală contemporană exhibă uneori fenomene greu de încadrat în sfera firescului, a căror explicaţie stă, se pare, în înseşi contradicţiile spiralei dezvoltării. Aşa s-ar putea interpreta, eventual, cantonarea la periferia schimbului major de idei literar-estetice din ultimele decenii a operei lui Pius Servien şi, cu restricţiile în timp necesare, a şcolii post festum pe care ideile sale au generat-o prin deceniul al şaptelea în spaţiul culturii româneşti. Este adevărat că ideologia lui Servien se defineşte printr-un vizionarism devansator care o desprinde de solul paradigmelor epistemologice ale ştiinţei literare, dar aceasta nu trebuie să constituie un motiv de refuz explicit sau ignorare, ci mai degrabă invers, în ordinea psihologiei omului de cultură modern avid de insolit şi paradox, de aplecare atentă şi comprehensivă asupra operei celui pe care Valéry însuşi îl considera, în peisajul cultural al anilor '30, „un caz". Destinul lui în epocă nu constituie însă, din păcate, o excepţie. Rudolf Carnap observa îngrijorătoarea extensie a acestui simptom de patologia culturii : „Am descoperit că majoritatea oamenilor de ştiinţă şi filosofilor acceptă să discute o afirmaţie nouă numai în cazul în care este formulată într-un cadru conceptual obişnuit ; pentru cei mai mulţi însă pare extrem de dificilă chiar luarea în considerare şi discutarea concepţiilor noi" [1]. Or, ideaţia contemporană, prin ritmul ei de primenire, de restructurare şi reconsiderare a conţinuturilor, cere în mod imperativ noi patternuri de receptare (abandonarea inhibiţiilor de adaptare la nou, lărgirea conului de interes informaţional şi în zonele inter- şi metadisciplinare etc.). Acestea au început să-şi facă simţită salutara prezenţă chiar în sectoarele cele mai conservatoare ale culturii, constituind-se într-una din condiţiile hotărîtoare ale dinamismului ei contemporan.

Concepţiile lui Servien şi Michael Riffaterre, ale cărui idei se întîlnesc în mare măsură cu cele ale emulului său mai vîrstnic, dublate de o tentă aplicativă la literatură mai acuzată, au fost punctele de sprijin ale primei structuri metodologice pe care o vom prezenta. Ei par a fi printre puţinii care, în contrast cu orientările analitico-scientiste şi chiar critica de gust, se plasează în planul ontologic real al literaturii : conştiinţa receptorului în relaţionalitatea ei cu textul literar. Chiar dacă în actul critic nu este întotdeauna posibil şi comod să se procedeze prin cercetări de estetică

[1] Apud V. E. Maşek, *Cuvînt înainte* la Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg*, Editura politică, Bucureşti, 1975, p. 16.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, 387—406, Bucureşti, 1981.

experimentală, așa cum o cere metoda postulată, ea rămîne totuși singura căreia, ni se pare, i se poate acorda deplină legitimitate filosofică și științifică. Licențele în raport cu ea se admit în măsura în care se poate vorbi de obiectivitate și spirit științific în psihologie, știința subiectivității însăși, adică în măsura în care pe mulțimea infinit nuanțată a receptărilor se disting fascicule de dominante (corespunzătoare anumitor perioade de timp și secțiuni socio-culturale ale colectivității) care pot fi puse în relație cu stimuli determinați din planul obiectului. În măsura în care cunoaștem sau putem afla reacțiile subiective ale unui arhilector la structura de stimuli, se poate porni și din planul obiectiv, textual, încercîndu-se determinarea interpretărilor subiective pe care aceasta le induce. Așa se susține teoretic modul de abordare din segmentul al doilea al lucrării, care pleacă de la realități ale „textului" (se va vedea în ce sens) și nu de la testarea lui pe grupuri de subiecți. *Este vorba, prin urmare, de două metode în antiteză ,ambele apte a revela universul semantic al operei : una care are ca punct de plecare planul receptorului, cealaltă planul opus, al emițătorului. Prima, în măsura în care respectă o serie de condiții ale testării mulțimilor structurate, surprinde fenomenul în întreaga sa complexitate, cealaltă, mizînd pe existența unui nucleu de relații univoce între anumite configurații ale „textului" și interpretări date, realizează corect sensurile generale ale operei.* Finalizările ei sînt valide, și acest lucru este esențial pentru valoarea relevantă și limitele metodei, numai în măsura în care evită acele nivele și segmente ale textului în legătură cu care pot apărea ambiguități în interpretarea datelor obiectuale. Diferența între metodologia psihocritică și cea obiectual critică, așa cum sînt ele conturate aici, rezidă prin urmare în faptul că prima are o valabilitate generală în planul obiectului și oferă maximum de finalizări, în ipoteza respectării condițiilor statistice de aplicare, în vreme ce secunda oferă rezultate concludente numai pe o anumită fișie a obiectului, restricțiile la acest nivel implicînd restrîngeri (tipologice) ale sferei interpretărilor, în special la nivelul microscopic al substanței textului (limbajul).

Din alt unghi de vedere, o notă specială se impune relativ la statutul limbajului artistic în contextul întregii culturi. Deși principalul său domeniu de obiectivare rămîne literatura, fenomene de limbaj poetic apar din ce în ce mai frecvent și în domenii care nu au, cel puțin aparent, nimic în comun cu aceasta : matematica, medicina,biologia etc., deci la polul opus poeziei — științele. Explicația pare a rezida în însești caracteristicile nivelului de dezvoltare la care acestea au ajuns. Decartezianizarea gîndirii științifice, renunțarea la linearitatea, ordinea, cuantificarea, mecanicismul care au impregnat-o timp de secole, intră în conflict cu propria ei proiecție lingvistică — formele codificate ale limbajului științific. Cu alte cuvinte, apare o contradicție între gîndirea specializată, cu un dinamism superior, și metalimbajul, care prin ea se obiectivează, mai inert, excedat în permanență de explozia ideatică. Decalajul este alimentat în special de creșterea ponderii factorului intuitiv în economia gîndirii „exacte". Metodele euristice de tot felul : brainstormingul, idea engineering, colective notebook, sinectica etc. ocupă un loc tot mai important în cercetare și chiar în producție. Prin aceasta gîndirea științifică se apropie de gîndirea artistică, afirmația fiind valabilă și pentru obiectivările lor lingvistice. O interesantă paralelă între capacitatea limbajului științific de a se converti în limbaj artistic și capacitatea inversă a acestuia din urmă, de a

funcționa cu succes în slujba gîndirii științifice, a fost schițată de profesorul S. Marcus în capitolul dedicat lui Dan Barbilian din volumul de eseuri publicat sub titlul „Din gîndirea matematică românească"[2]. Iată, prin urmare, că problematica limbajului poetic tinde să depășească perimetrul preocupărilor legitime ale teoriei literare, devenind o dimensiune a întregii culturi. Iar cum conștientizarea și dirijarea tuturor componentelor cadrului existențial și spiritual uman este una din trăsăturile caracteristice ale civilizației actuale, cercetarea limbajului poetic, a structurii, funcțiilor și generării sale capătă un nou statut. Ea tinde să devină o problemă cu implicații practice, interesînd cele mai diverse sectoare ale culturii.

În acest context se re-pune problema limbajului poetic, deocamdată în formele sale tradiționale, ritualizate, din domeniul artei literare, deși există și lucrări care se ocupă de infiltrațiile sale în metalimbajele științei. În momentul de față însă, ele sînt prea sumare pentru a putea încerca cu șanse de reușită o sinteză metodologică globală.

O METODĂ PSIHOCRITICĂ DE INVESTIGARE A TEXTULUI LITERAR

Scenariul cercetării este următorul.

Considerăm un contemplator uman cantonat în domeniul limbajului poetic și un observator, de asemenea uman, aflat în domeniul limbajului științific. Pentru nici unul dintre ei nu există celălalt pol al limbajului. La cererea noastră, contemplatorul va alege obiectele artistice dintr-un ansamblu de obiecte oarecare, iar în cadrul acestora (al celor artistice) va opera unele separări, acordîndu-le atenție unora și neglijîndu-le pe celelalte, dar nefiind capabil a-și exprima criteriul alegerii decît cel mult în termenii limbajului poetic. Avem așadar, mai întîi, o macroselecție prin care arta este separată de nonartă, iar apoi, în funcție de un ansamblu de criterii „estetice" implicite, se operează tot atîtea clasificări ale operelor concrete. Se poate distinge o ierarhie a nivelelor de generalitate ale acestor clasificări. Observatorul, la rîndul lui, va porni de la faptul obiectiv al discriminării mulțimii de obiecte oarecare în două clase, și al mulțimii de obiecte artistice în diverse alte submulțimi [3]. Este evident că fiecăreia dintre aceste submulțimi îi este proprie o legătură internă L de omogenitate, în virtutea căreia contemplatorul a alăturat elementele care o alcătuiesc. Sarcina observatorului analist, care nu dispune decît de

---

[2] București, Editura științifică și enciclopedică, 1975.

[3] În metoda sa, Riffaterre disociază între reacția receptorului, considerată ca un simplu răspuns la stimulul stilistic codat într-un pasaj, și natura acestei reacții (încîntare, plictiseală, insatisfacție). În acest fel el operează la nivelul operei un clivaj între planul axiologic, al judecății de valoare, și planul stilistic (stimulii stilistici), Depinde prin urmare de domeniul în care ne plasăm: cel al criticii sau cel al stilisticii, pentru a considera sau nu și natura reacțiilor lectorului. Cum aici interesul nostru se leagă de critica estetică, rămîne să observăm numai că actul critic include examenul stilistic, dar nu și invers. „Eliminarea conținutului reacțiilor lectorilor este esențială — spune Riffaterre *(Essais de stylistique structurale,* Dunod, 1972, pp. 46—47) — ea protejează contra clasificărilor preconcepute (ca cea a retoricii), permite demersului a fi transistoric, transideologic, de a include fapte a căror interpretare s-a aschimbat uneori cu totul și a ține cont chiar de reacțiile negative; în sfîrșit, și mai ales, ea este cea care elimină subiectivitatea acestor reacții, această subiectivitate (aprobare, dezaprobare, interpretare ca intenție, interpretare estetică, filosofică etc.) aparținînd în mod exclusiv conținutului".

optica limbajului științific, rezidă în găsirea unei trăsături — exprimabilă în termenii acestui din urmă limbaj — care să caracterizeze întreaga submulțime sau aproape întreaga submulțime și, în plus, să fie absentă sau aproape absentă din categoria obiectelor care nu aparțin submulțimii respective. Legătura internă L de omogenitate nu este identică cu trăsătura S, pe care o include în sensul teoriei mulțimilor. Cîteva trăsături S vor aproxima însă suficient de fin trăsătura L.

Un contemplator alege, de pildă, cîteva pasaje din *La nouvelle Héloise* a lui Rousseau, afirmînd că toate îi produc aceeași impresie de armonie. Explicațiile în legătură cu criteriul alegerii, pe care ni le dă contemplatorul, nu le putem însă utiliza întrucît s-a constatat că luate ca bază pentru o nouă alegere, pot duce la obținerea unei alte clase de obiecte. Aceasta înseamnă că criteriul exprimat nu este cel real, pe care rămîne să-l descoperim prin alte mijloace. În acest scop, observatorul va analiza pasajele alese de contemplator, pentru a indentifica trăsătura caracteristică în mod (cvasi) exclusiv fragmentelor selecționate. În cazul nostru, ea constă într-un anumit tip de structuri sonore la toate fragmentele. Într-o lucrare anterioară despre *Atala* a lui Chateaubriand, Servien obținuse, în planul limbajului științific, pentru ceea ce contemplatorului i se păruseră adevărate „culmi lirice", o relație numerică simplă drept trăsătură S. Reciproca nu este însă valabilă. Dacă toate pasajele considerate de contemplator drept culmi lirice vor avea o structură sonoră regulată, aceasta nu înseamnă că toate pasajele cu structură sonoră regulată vor fi culmi lirice. Ceea ce i-a produs contemplatorului impresia de maxim liric nu rezidă deci numai în această trăsătură S ci, probabil, și în alte trăsături, deocamdată nedescoperite. În acest punct Servien introduce noțiunea de probabilitate, reformulînd adevărul de mai sus astfel: este probabil ca o exprimare cu structura sonoră regulată să fie poetică, în timp ce structura amorfă a alte fraze să dovedească nepoeticitatea ei. Esteticianul francez (de origină română) a fost printre foarte puținii care au intuit, înainte de apariția lingvisticii informaționale, importanța factorului probalistic nu numai în structura obiectului artistic ca atare, dar și în receptarea lui și, implicit, în cercetarea estetică.

Identificarea unei trăsături S în mod individual reprezintă așadar numai un moment elementar al metodei. Practic, vom căuta să obținem o mulțime cît mai cuprinzătoare de astfel de trăsături, astfel încît să aproximăm cît mai fidel legătura de omogenitate L. Între trăsăturile S corespunzătoare unei anumite legături L de omogenitate vom stabili o ierarhie în funcție de frecvența lor mai mare sau mai mică în categoria obiectelor neselecționate. Cu cît o trăsătură va fi identificată la un număr mai mic de astfel de obiecte și la un număr mai mare de obiecte selecționate, cu atît va satisface mai bine condiția esențială de pertinență a trăsăturilor S (de a aparține numai și numai obiectelor submulțimii selecționate), ocupînd un loc mai important în ierarhie. Să presupunem că sîntem în faza inițială a studierii obiectelor selecționate și am descoperit prima trăsătură S, proprie aproape tuturor obiectelor submulțimii examinate. Procedăm la eliminarea din mulțimea obiectelor neselecționate a acelora care nu conțin trăsătura S. Vom reuși să excludem cea mai mare parte a acestei mulțimi. Dacă notăm cu E complementarea submulțimii obiectelor selecționate în raport cu mulțimea obiectelor artistice și cu A', A",...,

$A^{(i)}, A^{(j)}, \ldots, A^{(n)}; \bigcup_{I=1}^{\infty} A^{(i)} = E$, submulțimile lui E eliminate, respectiv, cu ajutorul trăsăturilor S', S'', ..., $S^{(i)}$, $S^{(j)}$,..., $S^{(n)}$, vom putea avea pentru două trăsături oarecare $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ următoarele trei situații mutuale :

1. — $S^{(j)}$ elimină numai unele din obiectele eliminate de $S^{(i)}$ fără a elimina și alte obiecte, adică $A^{(j)} \subset A^{(i)}$. Se zice că $A^{(j)}$ este parte strictă a lui $A^{(i)}$. Fără îndoială, putem avea și situația $A^{(j)} \supset A^{(i)}$, dar aceasta se reduce, prin inversarea indicilor, la același caz.

2. — $S^{(j)}$ elimină aceleași obiecte ca și $S^{(i)}$ fără a elimina și alte obiecte : $A^{(j)} = A^{(i)}$. Se zice fie că $A^{(j)}$ este partea plină a lui $A^{(i)}$, fie că cele două mulțimi sînt egale.

3. — $S^{(j)}$ înlătură un ansamblu de obiecte care include unele din cele îndepărtate cu ajutorul lui $S^{(i)}$ dar nu se limitează la ele. Vom spune că avem intersecție consistentă ireductibilă la incluziune pentru a sublinia atît faptul că $(A^{(j)} - A^{(i)}) + (A^{(i)} - A^{(j)}) \neq o$ cît și condiția, valabilă de altfel pentru toate cele trei cazuri, ca $A^{(j)} \cap A^{(i)} \neq o$.

Ultimul caz este cel mai important pentru cunoașterea estetică. Cele două trăsături $S^{(i)}$ și $S^{(j)}$ vor elimina împreună mai multe elemente ale mulțimii E decît fiecare dintre ele în mod individual. Acest proces, privit în perspectiva întregii serii de trăsături S', S'',..., $S^{(n)}$, va duce la aproximarea cît mai fină a scopului urmărit de observator : acoperirea perfectă a submulțimii eliminate a mulțimii E de obiecte neselecționate, adică, $\bigcup_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = E$ în timp ce $\bigcap_{i=1}^{\infty} A^{(i)} = \complement E$.

Fără îndoială, în această metodologie putem adopta și o cale inversă, care prezintă în plus avantajul că este mai ușor de realizat practic, și anume, căutarea tuturor trăsăturilor stilistice comune mulțimii obiectelor selecționate, notată aici $\complement E$, veghind în același timp ca ele să nu fie deloc sau să fie cît mai puțin prezente în mulțimea E. Dintre trăsăturile stilistice proprii mulțimii $\complement E$ vom reține numai o parte, în funcție de caracterul lor obiectiv (în sens lingvistic) sau individualizant subiectiv.

Oricare din variante adoptăm însă, în momentul în care vom considera că am obținut o aproximare suficient de fină a legăturii de omogenitate L printr-o mulțime de trăsături, care practic poate fi și finită, putem trece la studierea unei alte trăsături L, aparținînd fie aceluiași contemplator dar înregistrată într-un moment diferit de timp, fie unui alt contemplator. Obținem astfel o mulțime de legături interne de omogenitate : $L^{(\alpha)}$, $L^{(\beta)}$,.... Presupunînd că și acestea au fost aproximate fiecare prin trăsături S, vom avea o familie (probabil transfinită) de mulțimi numărabile care va aproxima la rîndul ei oricît de fin familia (transfinită) de mulțimi continue care constituie spectrul semantic al operei.

Desigur, metoda expusă poate părea foarte generală și greu aplicabilă în practică. În realitate, lucrurile nu stau astfel. Pe baza reacțiilor înregistrate ale unui contemplator înzestrat cu gust (eventual chiar criticul), pasajele selecționate se pot analiza și compara cu ajutorul calculatorului într-un timp foarte scurt. Obținem astfel automat trăsăturile S, adică segmentul în aparență cel mai dificil al metodei după care cercetarea este practic terminată.

Privind lucrurile în perspectivă, după un număr suficient de mare de astfel de lucrări vom dispune de un depozit de date în memoria calculatorului constînd în perechile ordonate ale produsului cartezian dintre mulțimea tipurilor de reacții estetice [4] și familia de mulțimi alcătuite de trăsături S ale mai multor opere. Cu alte cuvinte, vom dispune de un tablou al relațiilor de o deosebită complexitate, înregistrate între planul obiectual și cel estetic al operei de artă.

*

Clasificările operate de contemplator nu au însă aceeași valoare revelantă. Există clasificări superficiale și clasificări profunde în funcție de valorile, exterioare sau de esență, pe care le sesizează în obiectele selectate. Ajungem astfel, așa cum am menționat deja, la necesitatea unei ierarhizări a criteriilor și clasificărilor corespunzătoare pe baza acestui metacriteriu (al profunzimii). Nivelul clasificării obiectelor poetice în romantice și clasice sau simboliste și parnasiene, de exemplu, este mai de suprafață decît cel al clasificării inițiale a obiectelor în poetice și nonpoetice. Orice clasificare în interiorul clasei romantice sau clasice este mai de suprafață decît însăși această clasificare, ș.a.m.d.. Sintetizînd, se poate afirma că o clasificare este cu atît mai profundă cu cît criteriul care o generează este mai apropiat de polul L (polul limbajului poetic). O observație semnificativă legată de această aserțiune privește faptul că dacă în problema definirii noțiunilor estetice cu un grad de generalitate mai scăzut (școli, curente, stiluri artistice efective) divergențele de opinii ale teoreticienilor sînt relativ reduse, în privința conținutului noțiunilor de mare generalitate : artă, frumos, estetic, punctele de vedere diferă proporțional mai mult. Există zeci de definiții diferite pentru fiecare din aceste noțiuni. Explicația este cea oferită mai sus : noțiunile abstracte sînt mai aproape de polul L, polul transcendenței și al generalului, decît noțiunile relativ mai concrete, de tipul celor citate în prima categorie. Dar acest adevăr are o extrem de mare importanță nu numai în estetică ci în întreg cîmpul cunoașterii, concepte de tip L existînd în toate domeniile științei și în filozofie. Am atins în treacăt mai înainte această problemă. Care biolog va putea descoperi vreodată esența ultimă a vieții, sau care fizician va reuși să determine structura reală a materiei, în pofida faptului că în etapa naivă a științelor mulți au avut impresia ori credința a o fi făcut. Cunoașterea științifică își pune astăzi problema mai modestă, dar în aceeași măsură mai realistă, a apropierii treptate, asimptotice, de aceste obiecte de tip L. S-a renunțat la metodele speculative și sistemele închise pretinzînd a oferi imagini definitive și totale ale realității. Metoda întrebuințată poate cel mai frecvent în cercetarea (în general) actuală este metoda modelării. Un model care satisface anumite condiții de simplitate și putere (adecvare față de obiectul modelat) ne oferă cunoașterea unui aspect din realitatea reprezentată de acesta. Totuși, în mod paradoxal, cei mai mulți dintre teoreticienii artei recuză această optică, persistînd în tendința către descrieri totale, absolute ale obiectelor artistice. Unul din membrii grupului μ din

[4] Domeniul trăirilor estetice are un caracter continuu, deși psihologii și esteticienii manifestă tendința naturală de a-l cuantifica, distingînd diverse tipuri de reacții estetice: plictiseală, satisfacție, iritare etc. Nu este vorba de o contradicție ci numai de dichotomia ideal/funcțional.

Belgia, J. M. Klinkenberg, remarca „blocajul epistemologic" generat de „mitul adevărului (absolut—n.n.), împiedicînd încă drumurile științelor umane, paralizîndu-i chiar pe aceia care se cred cei mai eliberați"[5]

*

Un aspect care privește acuratețea aplicării metodei descrise rezidă în desfășurarea nestingherită a procesului de selecție realizat de contemplator *direct sau indirect prin reacțiile sale*. Pentru că, datorită unor factori extrinseci, selecția poate fi deformată chiar împiedicată. O capodoperă poetică într-o limbă neînțeleasă nu este altceva decît un ansamblu amorf de sunete. Pentru un om aflat sub imperiul spaimei, tablourile lui Fragonard sau Poussin devin obiecte oarecare. La fel versurile lui Ion Barbu pentru un cititor obișnuit numai cu proza și care nu o gustă decît pe aceasta, sau pentru cronicarul literar rutinier, grăbit să-și scrie articolul zilnic. Într-o ambianță zgomotoasă, pe fondul unor mari frămîntări sufletești, sau pentru un spirit cu totul mediocru, orice operă, oricît de valoroasă nu va putea fi receptată corespunzător. Omul suferă, de asemenea, de fluctuații individuale și profesionale ale energiei intelectuale, ceea ce poate face ca opera să nu fie egal receptată pe toată întinderea ei.

În aceeași măsură este necesară evitarea altor categorii de factori deformanți. Anumite criterii extrinseci de clasificare (modă literară, naționalitate etc.) pot substitui pe cele pertinent estetice în cadrul selecției poetice. Criteriile de clasificare bazate pe considerente etnice ale marelui critic și istoric literar Nicolae Iorga l-au condus de multe ori la clasificări estetice șubrede sau chiar eronate. În fața unei cărți trebuie să facem abstracție de autoritatea apriori pe care o dă conținutului litera tipărită sau recomandarea ei în cutare sau cutare istorie literară, în cronica radio sau televizată. Faptul că gustul și onestitatea trebuie să stea la baza selecției poetice (artistice) pe care se sprijină cunoașterea estetică, așa cum afirmă și Servien, ar putea părea o afirmație lipsită de consistență și rigoare. Dar însăși natura esteticului, determinată în mod esențial de sensibilitatea umană, implică excluderea oricăror elemente „consistente" și „riguroase" în sensul științelor exacte. Ceea ce nu înseamnă că în legătură cu selecția poetică (artistică) nu există aspecte care pot fi considerate obiective în sens estetic și pe care ne putem sprijini în fundamentarea unor teorii științifice. Numai că aceste aspecte există în plan psihologic și se definesc prin acele dominante semantico-axiologice în legătură cu care se vorbește despre „consensus omnium". Este ideal ca acest consensus omnium, care, riguros vorbind, este în realitate majoritatea relativă a dominantelor de opinie, să fie în același timp și consensus optimorum. Pare cu totul îndoielnică posibilitatea existenței unui alt criteriu la nivelul receptării artei, care, să nu uităm, este un fenomen pur psihologic. Iar metoda dominantelor statistice în sensul de mai sus este larg utilizată în psihologie, fără a se considera că prin aceasta este atins caracterul științific al cercetării ci numai că aici el îmbracă o haină specifică impusă de natura particulară a obiectului investigat.

---

[5] Jean-Marie Klinkenberg, *Vers un modèle théorique du langage poétique*, în „Degrés. Revue de synthèse à orientation semiologique", 1973, no. 1, Janvier, pp. d1-d12.

UN EXEMPLU DE ANALIZĂ LOGICO-ȘTIINȚIFICĂ ȘI INTERPRETARE A „TEXTULUI" UNEI OPERE LITERARE

Vom apela la unul din genurile literare care, datorită caracterului discret al strcturii textuale mult mai pregnant comparativ cu alte genuri, a permis avansarea mai rapidă a procesului de formalizare. Este vorba de literatura dramatică. Un motiv în plus care ne determină la această opțiune este substanțiala contribuție adusă de școala românească de poetică matematică la cercetările în acest domeniu.

În realizarea unei astfel de investigații, cercetătorul trebuie să facă abstracție de tot ceea ce reprezintă plan semantic în opera respectivă. El nu trebuie să ia în considerație decît aspectele formale, caracteristice spectacolului de teatru : intrările și ieșirile actorilor în și din scenă, gradul de populare al scenei, numărul și lungimea replicilor pe care le rostește un personaj, numărul scenelor în care unul și numai un singur personaj dintr-o anumită pereche de personaje este prezent, cu ce alte personaje apare concomitent un anumit personaj etc.

A. Considerăm un parametru de mare relevanță λ_{ij} conceput de cercetătorul Mihai Dinu [6]. Conținutul acestui parametru este dat de relația :

$\lambda_{ij} = n_{ij} - \overline{n_{ij}}$, unde n_{ij} este numărul de scene în care sînt prezente concomitent personajele X_i și X_j iar $\overline{n_{ij}}$ numărul de scene în care cele două personaje ar fi apărut concomitent dacă distribuirea lor în piesă ar fi fost strict întîmplătoare. Numărul $\overline{n_{ij}}$ poate fi determinat prin următoarea formulă :

$$\overline{n_{ij}} = N \cdot P_{ij} = N \cdot P_i \cdot P_j \approx N \cdot f_i \cdot f_j = \frac{n_i n_j}{N} \text{ scene, în care } N \text{ este}$$

numărul de scene al piesei, P_{ij} probabilitatea ca două personaje X_i și X_j să fie prezente simultan într-o scenă aleasă la întîmplare iar P_i, P_j probabilitățile ca personajul X_i sau respectiv, X_j să fie prezent într-o scenă arbitrar aleasă ; n_i este la rîndul său numărul de scene în care se înregistrează personajul X_i iar n_j numărul de scene în care este prezent personajul X_j. Prin urmare, parametrul λ_{ij} nu este altceva decît abaterea liniară a numărului de apariții concomitente care s-ar fi produs printr-o distribuire întîmplătoare a personajelor în scenă. Deși o măsură în aparență simplă, se va vedea că ea conduce la rezultate deosebit de complexe și relevante. Parametrul detectează, în ultimă analiză, nivelul și sensul elaborării conștiente a conținutului operei de către autor.

Interesante sînt, în general, cazurile în care $\lambda_{ij} \neq 0$. Atunci cînd acesta este pozitiv înseamnă că se urmărește o puternică confruntare [7] între cele două personaje care, eventual, pot reprezenta forțele dinamice în conflict.

---

[6] În *Structures linguistique probabilistes dans, l'étude du théâtre*, „Cahiers de linguistique théorique et appliquée, nr. 5(1968).

[7] Aici termenul „cnfruntare" nu are sensul de conflict ci pur și simplu notează stabilirea unor relații între ele, „punerea personajelor în ecuație dramatică".

Un $\lambda ij < o$ trădează intenţiile autorului de a ţine departe cele două personaje unul de celălalt, de a evita confruntarea lor.

Parametrul în discuţie este prin urmare o măsură a intensităţii relaţiilor care se stabilesc între personaje. El poate fi generalizat pentru toate configuraţiile posibile de 2,3... p personaje pentru o piesă cu p personaje. Compararea acestora cu cele care se realizează efectiv este concludentă. Calculul este însă extrem de laborios şi rezidă de fapt în realizarea a p—1 matrici (tabele) care să reflecte fiecare posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei izolate a fiecărui personaj, posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei unui anumit personaj în combinaţie cu oricare alt personaj, posibilitatea apariţiei sau nonapariţiei fiecăreia din perechile de cîte două personaje ale piesei în cauză cu oricare din cele p—2 personaje rămase ş.a.m.d., pînă la combinaţiile posibile de p—1 personaje cu ultimul personaj al piesei. Întrucît într-o astfel de configuraţie fiecare personaj are două stări posibile, prezenţa şi absenţa, notate, respectiv, cu 1 şi 0, numărul total de configuraţii al unei piese cu p personaje va fi de 2^p. Dacă în cazul unei piese cu 10 personaje acest număr este de „numai" 1024, pentru o piesă cu 20 de personaje el ajunge la 1.176.376, dublîndu-se odată cu apariţia oricărui nou personaj.

Pentru a putea interpreta structura de configuraţii efective ale unei piese este necesar să ştim nu numai ce combinaţii de personaje foloseşte autorul dintre cele posibile şi pe care le evită, dar şi în ce măsură face aceasta. Prin urmare trebuiesc calculate probabilităţile de apariţie *ale fiecăreia din configuraţiile posibile* şi notate într-o coloană specială.

Vom obţine o matrice a probabilităţilor configuraţiilor efective din piesă, care se calculează pe baza frecvenţelor absolute ale acestora. Formula pe baza căreia Mihai Dinu calculează aceste probabilităţi este :

$$P_S \approx \prod_{i=1}^{p} \varphi_i, \text{ în care } \varphi_i = \begin{cases} f_i \text{ dacă } X_i \in M_S \\ 1 - f_i \text{ dacă } X_i \in M_S \end{cases}$$

f_i fiind frecvenţa relativă a personajului X_i, M_S mulţimea personajelor prezente în scena S, iar p numărul tuturor personajelor piesei. Pe baza acelor două grupuri de probabilităţi : a configuraţiilor posibile şi a celor efective se determină matricea parametrului λ.

Se observă că, în special pentru piesele cu un număr mare de personaje, calculele sînt extrem de laborioase, neputînd fi practic realizate prin metode uzuale. Aceasta a făcut ca însuşi autorul metodei, cercetătorul Mihai Dinu, să recurgă la calculator în aplicarea ei pentru cazurile concrete ale unor piese. Algoritmul este relativ simplu şi a fost programat şi rulat pe un CIFA — 102 ; din păcate însă textul lui nu a fost publicat pentru a-l putea prezenta aici.

Aceasta este procedura metodologică generală. Să trecem la examinarea grupurilor de cîte două personaje şi să vedem modul în care Mihai Dinu face dintr-un ansamblu de rezultate matematice sursa unor interesante interpretări critice ale capodoperei caragialiene.

Matricea parametrului pentru combinaţiile de cîte două personaje ale acestei piese este următoarea :

Tabel 1

	Z	T	Tr	P	C	FB	CE	Ş	IPA
Z	—	+4,40	−0,65	+0,50	−0,65	−1,68	+2,88	+1,16	−1,98
T	+4,40	—	+0,72	−0,18	−2,28	−0,45	+2,09	+1,27	−1,82
Tr.	−0,65	+0,72	—	+1,22	+1,44	+3,13	+1,52	+2,07	+3,29
P	+0,50	−0,18	+1,22	—	+0,22	+0,59	+1,93	−0,70	+1,61
C	−0,65	−2,28	+1,44	+0,22	—	+3,13	+3,52	−0,93	+4,29
FB	−1,68	, 5	+3,13	+0,59	+3,13	—	+1,95	−0,14	+3,41
CE	+2,88	+2,09	+1,52	+1,93	+3,52	+1,95	—	−0,02	+1,57
D	+1,16	+1,27	+2,07	−0,70	−0,93	−0,14	−0,02	—	+0,20
IPA	−1,98	−1,82	+3,29	+1,61	+4,29	+3,41	+1,57	+0,20	—

Personajele notate FB şi IPA sînt cuplurile Farfuridi-Brînzovenescu şi, respectiv, Ionescu, Popescu, alegătorii care, pe tot parcursul piesei nu apar decît împreună şi se comportă foarte asemănător, deci, din punct de vedere scenic, sînt personaje echivalente. Acest tip de personaje, pe care autorul le numeşte „gemene", sînt considerate ca formînd, respectiv, un personaj unic. Ca atare, cele 12 personaje distincte ca „etichetă", se reduc de fapt la nouă personaje distincte scenic.

Încercînd să determinăm unele din semnificaţiile piesei numai pe baza structurii ei scenice [8], deci, făcînd abstracţie de conţinutul ei lingvistic vom fi în situaţia unui spectator care, necunoscînd limba în care este scrisă piesa, încearcă totuşi să surprindă unele aspecte din conţinutul acesteia. Ca şi în cea mai mare parte a expunerii de pînă acum a metodei lui Mihai Dinu, vom urma îndeaproape consideraţiile acestuia în lucrarea semnalată.

Examinînd datele tabelului 1 constatăm că legătura cea mai puternică a piesei $\lambda = 4{,}40$ se stabileşte între Zoe şi Tipătescu. Cum şi în mod individual ambele personaje sînt printre cele care apar cel mai frecvent

[8] Structura scenică a unei piese este cea ce reuşeşte să surprindă un spectator capabil doar să distingă un personaj de celălalt şi să sesizeze intrările şi ieşirile personajelor în şi din scenă.

(Zoe ocupă chiar primul loc), rezultă că ele constituie un fel de centru al conflictului și că întreaga acțiune se raportează la această legătură. Dimpotrivă, legătura Zoe—Trahanache are un $\lambda = -0{,}65$ dînd impresia că cele două personaje (sau numai unul dintre ele) evită să se întîlnească. Ținînd seama și de faptul că Zoe este soția lui Trahanache, acest lucru pare cu atît mai nefiresc și suscită pe bună dreptate îndoieli în ce privește atașamentul față de acesta și fidelitatea ei conjugală. Zoe este absorbită aproape în întregime de legătura ei cu Tipătescu. Cu personajele angrenate puternic în confruntarea electorală, Trahanache, Farfuridi — Brînzovenescu, Cațavencu, Ionescu — Popescu — alegătorii, relațiile ei sînt foarte slabe. Excepție fac Pristanda și Cetățeanul turmentat care însă, deși participă la lupta electorală, sînt implicați în incidentul cu scrisoarea privind relațiile ei amoroase cu Tipătescu. Un λ pozitiv caracterizează și relațiile ei cu Dandanache, care are de asemenea, după cum se va vedea, un statut aparte. În fond, „catindatul" nu face parte din grupul celor care luptă efectiv pentru victoria în alegeri, întrucît victoria sa a fost dinainte hotărîtă de la „Centru".

Examinînd valorile pozitive cele mai mari ale lui λ care succed celei a cuplului Zoe—Tipătescu, constatăm că ele separă personajele în două mari grupuri : cel care se constituie în jurul conflictului politic implicat de alegeri (Trahanache, Cațavencu, Farfuridi—Brînzovenescu, Cetățeanul turmentat, Pristanda, Ionescu Popescu—alegătorii) și cel care se constituie în jurul conflictului amoros (Zoe, Tipătescu). În mod paradoxal, Dandanache nu face parte din prima grupă. El este aproape indiferent față de părțile care se confruntă în conflictul electoral întrucît după cum am amintit, știe că va fi ales, oricare ar fi rezultatele confruntării. Se pare însă că el nu face parte nici din cel de-al doilea grup, întrucît nu este de fapt implicat în nici un fel în legătura amoroasă dintre Zoe și Tipătescu. Dandanache constituie singur, după toate indiciile, un grup aparte. Cetățeanul turmentat se apropie foarte mult ca statut scenic de Dandanache. El este „ca românul, imparțial" în opțiunile sale politice, și s-ar fi alăturat scenic lui Dandanache dacă legătura sa cu acesta ar fi fost mai puternică ($\lambda = 0{,}02 \approx 0$).

Chiar grupul electoral poate fi împărțit în două subgrupuri : cel al guvernamentalilor (Trahanache—Farfuridi—Brînzovenescu) și cel al opoziției (Cațavencu, Ionescu—Popescu—alegătorii). Pristanda, în pofida apartenenței lui formale la guvernamentali, este legat mai puternic de opoziție. Dacă valoarea pozitivă a parametrului λ în ce privește relațiile sale cu reprezentanții guvernamentalilor par a se explica prin servituțile la care îl obligă poziția sa în aparatul de stat condus de aceștia, după toate indiciile simpatiile sale personale merg către reprezentanții opoziției. Suma valorilor lui λ referitoare la relațiile sale cu aceștia o depășește pe cea corespunzătoare guvernamentalilor.

În cadrul acestui din urmă grup, legătura cea mai puternică, care se apropie ca valoare de cea dintre Zoe și Tipătescu, se realizează între Cațavencu și mulțimea alegătorilor (Ionescu—Popescu—alegătorii : $\lambda = 4{,}29$, Cetățeanul turmentat : $\lambda = 3{,}52$). Naivul Cetățean turmentat este obiectul mașinațiilor lui Cațavencu atît în ipostaza de alegător, pentru obținerea votului său, cît și în aceea de deținător al documentului compromițător privind relația dintre Zoe și Tipătescu, în posesia căruia acesta urmărește

să intre. El este, dealtfel, singurul personaj din grupul opoziționiștilor puternic conexat și cu guvernamentalii, evident, în special cu Zoe și Tipătescu. Nu este exclus ca, studiind evoluția lui λ referitor la relația Caţavencu—Cetăţeanul turmentat pe parcursul desfășurării piesei, să constatăm o cădere a valorii sale în momentul în care Caţavencu reușește să intre în posesia scrisorii compromițătoare. Pornind de la cele cîteva personaje a căror atitudine față de părțile în conflict politic este ambiguă (Cetăţeanul turmentat, Caţavencu, chiar Pristanda) se poate încerca sumarea lui λ notată G privind relațiile fiecăruia din personajele de acest fel și, respectiv, reprezentanții celor două partide politice. Adică, dacă mulțimea C a reprezentanților fermi ai guvernamentalilor este alcătuită din Trahanache, Farfuridi și Brînzovenescu, iar mulțimea L a reprezentanților fermi ai opoziției din Ionescu, Popescu și alegătorii vom avea :

$$G_i(C) = \sum_{j \in C-\{i\}} \lambda_{ij}$$

și

$$G_i(L) = \sum_{j \in L-\{i\}} \lambda_{ij}$$

în care i reprezintă pe rînd pe fiecare dintre personajele cu atitudine politică ambiguă. În cazul i = Caţavencu, bunăoară, G(C) = 4,57 iar G(L) = 4,29. Valorile apropiate ale celor două mărimi dovedesc atitudinea duplicitară a personajului. Indici de acest fel pot fi, în principiu, utilizați și pentru studierea coeziunii interne a celor două grupări politice. Apelarea la indicatori din ce în ce mai specializați nu este însă recomandabilă în cazul pieselor cu număr relativ mic de personaje. Valorile indicatorilor se sprijină în astfel de cazuri pe un număr redus de date statistice, ceea ce face ca ele să fie supuse în mai mare măsură fluctuațiilor necaracteristice, deci să nu fie relevante pentru conținutul piesei. În schimb, în piesele cu număr mare de personaje utilizarea lor poate fi deosebit de relevantă. Un indicator mai general, care reflectă de asemenea atitudinea ambiguă a unui personaj, pendularea lui între grupările în conflict, este :

$$G_I = \sum_{j \in P-\{i\}} \lambda_{ij}$$

în care P reprezintă mulțimea personajelor piesei. În cazul *Scrisorii pierdute*, Cetăţeanul turmentat este cel căruia îi corespunde cea mai mare valoare a acestui indicator (G = 15,44). El reprezintă cel mai bine masa alegătorilor cu vot neangajat și este prin urmare obiectul manevrelor și presiunilor ambelor părți pentru atragerea sa într-o grupare sau în cealaltă. Vanitatea sa stupidă de alegător și „apropitar" face din el un individ lesne manevrabil. Apariția acestui personaj într-o scenă oarecare nefiind îngrădită de restricții ferme, așa cum se întîmplă cu personajele care aparțin în mod clar uneia din grupări, el pare să fie elementul care asigură unitatea structurii dramatice și conferă o anumită prospețime piesei, dat fiind că absența susmenționatelor restricții face ca, sub raport informațional, apariția sa să fie întotdeauna o surpriză. În ciuda criteriului

de apreciere riguros pe care ni-l oferă studiul matematic întreprins, observă Mihai Dinu, este dificil de precizat locul pe care îl ocupă acest personaj în desfășurarea conflictului, cu toate că cititorul are sentimentul necesității prezenței sale în acțiune.

Cetățeanul turmentat este secondat de Trahanache, cu un G = 12,74. Interesant în structura de relații care se constituie în jurul „prezidentului" guvernamentalilor locali este puternica departajare a fasciculului de relații care îl leagă de cuplul Zoe—Tipătescu (G = 0,07) față de cel care îl leagă de protagoniștii conflictului politic (G = 12,67). Ele exhibă dominantele preocupărilor sale, caracteristice vîrstei, temperamentului și, într-un anumit sens, chiar filosofiei partidului din care face parte.

Cele mai slabe valori ale lui G sînt înregistrate de personajele care nu participă la lupta electorală : Zoe (G = 3,98), Tipătescu (G = 3,75), Dandanache (G = 2,91).

Acestea sînt, în linii mari, interpretările mai importante care se pot degaja prin cercetarea structurii de valori a parametrului λ, pentru perechile de personaje în cazul capodoperei caragialiene. Ele corespund intuițiilor noastre, deși se poate observa că, totuși, conștientizează ceva mai mult decît ne spun acestea, fapt care ar deveni și mai evident în cazul, unei investigații sprijinită pe un eșafodaj mai amplu de date cantitative.

Mai interesantă ne pare însă urmărirea rezultatelor cercetării configurațiilor (combinațiilor) de personaje, Aceasta revine la comparația între configurațiile întîmplătoare de personaje care se pot realiza într-o anumită piesă și configurațiile care se realizează efectiv. Probabilitatea de apariție a fiecăreia din aceste configurații se obține prin înmulțirea probabilităților de apariție individuală (= frecvențele relative) a fiecărui personaj în piesă. Dacă în *Scrisoarea pierdută* ar exista 12 personaje scenic distincte, am fi avut $2^{12} = 4096$ configurații posibile. Operînd însă reducerea personajelor scenice echivalente la cîte unul singur, rămînem cu $2^9 = 512$ configurații individualizate scenic.

După cum am menționat, stabilirea tabelului tuturor celor 512 configurații posibile și a posibilităților de apariție a fiecăreia din ele a fost realizată automat, pe un calculator CIFA—102. Tabelul conține, în ordinea crescîndă a posibilităților de apariție, primele 30 de configurații din acest tabel general. Numărul de ordine pe care îl ocupă fiecare configurație în tabel se numește „rangul configurației" și este notat în prima coloană. Pe intrarea orizontală a tabelului se află inițialele personajelor cu individualitate scenică. Configurațiile sînt notate în felul următor : cu 1 în dreptul fiecărui personaj prezent în scenă și cu 0 în dreptul personajului absent din scenă. Se obține așadar un „cuvînt boolean" de 9 cifre. În configurația de rang 16, bunăoară, sînt prezenți Zoe, Tipătescu, Trahanache și Cațavencu. Penultima coloană a tabelului 2 indică probabilitatea teoretică de apariție a configurației respective, ultima coloană, în care nu apar decît semnele + sau — în dreptul fiecărei configurații indicînd dacă respectiva configurație se produce efectiv în piesă sau nu.

Tabelul 2

Rang	Z	T	Tr	P	C	FB	CE	D	IPE	PROBABILITATE
1	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0,034843456+
2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0,029089490+
3	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0,026500656 +
4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0,022124400 ?
5	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0,021997417 +
6	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0,021997417 +
7	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0,018364816 —
8	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0,018364816 +
9	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0,018352659 +
10	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0,016730430 +
11	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0,016730430 +
12	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0,015321944
13	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0,013967606 +
14	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0,013967606 +
15	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0,013958360 +
16	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0,013887439 +
17	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0,011653310 +
18	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0,011594101 +
19	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0,011586425 +
20	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0,011586425 —
21	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0,010562278 —
22	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0,010290553 —
23	1	0	1	1	0	0	0	0	0	0,009673071 —
24	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0,009673071 —
25	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0,008984790 +
26	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0,008818048 —
27	0	1	0	1	1	0	0	0	0	0,008812211 —
28	0	1	1	1	0	0	0	0	0	0,008812211 —
29	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0,008591196 —
30	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0,007826617 +

Se observă că rangul 4 al tabelului este ocupat de configurația „vidă" în care nici un personaj nu este prezent în scenă. Aparent, existența unei astfel de configurații într-o piesă este lipsită de sens. Totuși, comparînd scenele consecutive, constatăm că nu toate au elemente comune. Există momente în desfășurarea piesei în care toate personajele care au evoluat pînă atunci părăsesc scena, fiind înlocuite cu o nouă configurație de personaje care nu are nici un element comun cu cea precedentă. În astfel de cazuri, se consideră că între cele două scene se intercalează scena vidă. *O scrisoare pierdută* înregistrează astfel de scene vide în actul II (scenele 2—3, 6—7, 10—11, 11—12), actul III (scenele 3—4) și actul IV (scenele 10—11, 11—12).

Să încercăm acum comparația între configurațiile care se realizează efectiv în piesă și tabelul ierarhizat de configurații posibile pe baza datelor inițiale ale acesteia. Trebuie observat în primul rînd că dintre cele 44 de scene „pline" numai 35 reprezintă configurații distincte de personaje. Cele 35 configurații distincte se distribuie, în majoritate, spre partea superioară a tabelului ierarhizat de configurații posibile: 15 între primele 20, 2 între rangurile 20 și 30, 3 între rangurile 30 și 50, 5 între următoarele 50 de ranguri, iar ultimele 9 au ranguri mai mari de 100. Interpretarea

acestei distribuții ar putea fi următoarea : prima parte a piesei lasă lucrurile să evolueze în mod natural pe baza „premiselor" conjuncturale (psihologice, sociale, politice etc.) postulate de autor. Are loc o maturizare, o „coacere" a acestor premise care nu reprezintă altceva decît condițiile declanșării conflictului. Aceasta face, prin urmare, ca pe acest tronson să se realizeze configurațiile cele mai probabile. Pe măsură însă ce contradicțiile se acumulează, evoluția piesei devine tot mai imprevizibilă, dominată de surprize și răsturnări. În actul III apar configurațiile cele mai rare (în cadrul reuniunii electorale), pentru ca ultima scenă a actului IV să realizeze o configurație de rangul 510, deci aproape configurația cu probabilitatea cea mai redusă de producere. Ea reprezintă momentul culminant, momentul de rezolvare în plan politic a contradicțiilor piesei, în care Caţavencu este constrîns să prezideze festivitatea care celebrează reușita adversarului său în confruntarea electorală.

În afara configurațiilor care se produc efectiv în evoluția piesei, am putea lua în considerație și o serie de configurații care deși nu fac parte din structura scenică propriu-zisă, sînt puternic, legate de ea, fiind introduse în piesă prin relatările unor personaje. Ele se intercalează astfel în mod natural în evoluția acesteia, participînd în aceeași măsură ca oricare dintre configurațiile efective la desfășurarea ei epică și conflictuală. Am putea menționa aici confruntările între Caţavencu și Trahanache, între Cetățeanul turmentat și Caţavencu, sau scena în care Pristanda spionează de sub ferestre discuțiile între notabilitățile opoziției. Intercalarea acestor scene în suita cronologică de configurații a piesei nu se poate face imediat în urma scenei în care intervine relatarea lor, așa cum ar părea natural, pentru că, în mod firesc, ele s-au produs într-un moment anterior celui în care sînt relatate. Odată identificat acest moment din însuși conținutul relatării, se cercetează dacă scena care urmează în structura efectivă a piesei se produce sau nu concomitent cu scena relatată. Dacă nu este vorba de concomitență, intercalarea se face în funcție de factorul timp. În caz afirmativ însă se cercetează relațiile logice dintre cele două scene. Dacă una dintre ele este o consecință a celeilalte, atunci ele se ordonează în funcție de acest criteriu. În ipoteza independenței logice, ordinea lor este indiferentă. În cazul capodoperei caragialiene, numai confruntarea dintre Caţavencu și Trahanache, relatată de acesta din urmă, adiționează la structura scenică efectivă a piesei trei noi configurații, înregistrate în tabelul acestora sub rangurile 16, 18 și 21.

Ele ne oferă o imagine mai complexă asupra relațiilor dintre cele două personaje, contribuind în acest fel la mai buna definire a conflictului.

Inversînd unghiul de vedere, adică examinînd pentru prima parte a piesei ce configurații foarte probabile sînt evitate totuși de autor, constatăm că între primele 15 ierarhizate, toate apar în piesă, cu excepția configurației de rang 7. Aceasta corespunde scenei în care se întîlnesc în „tête à tête", Zoe cu Trahanache. Autorul evită în mod evident confruntarea care ar fi putut conduce la rezolvarea prematură a situației lor conjugale pe baza principiilor „onoarei", ceea ce ar fi fost necaracteristic pentru lumea burgheză a epocii, care acceptă mult mai lesne compromisul atunci cînd acesta era dictat de interese politice sau econo-

mice. Faptul că dramaturgul evită confruntarea între cele două personaje a fost evidențiat în studiul legăturilor dintre perechile de personaje, cuplul Zoe-Trahanache fiind caracterizat, după cum s-au arătat anterior, de un

$$\lambda = -0{,}65.$$

B. *Parametrul* λ *aplicat unui model lingvistic al aceleiași piese.* Mihai Dinu încearcă să valorifice la maximum capacitatea revelatoare a parametrului λ aplicîndu-l, într-o a doua etapă a cercetării sale, unui model lingvistic structuralist al piesei. Experimentul conduce la descoperirea de noi semnificații ale conflictului și relațiilor dintre personaje. Despre ce este vorba, pe scurt.

Este cunoscută remarcabila eficiență gnoseologică în diverse domenii ale culturii contemporane a modelului lingvistic stratual: fonem, silabă, morfem, cuvînt, frază, text. În modelul lingvistic al lui Mihai Dinu scena (configurație de personaje) este asimilată fonemului. Pentru a identifica prin analogie unitatea de nivel imediat superior să ne amintim că în sistemul lui Ferdinand de Saussure trăsătura distinctivă ale cărei fluctuații determinau segmentarea trenului fonematic în silabe era apertura. Începutul unei silabe era marcat de debitul unei creșteri de apertură, finalul ei plasîndu-se în următorul punct de minim al „conturului" cantitativ al aperturii. Amintim de asemenea că apertura fluctează între 0, corespunzător în fonetică consoanelor oclusive, și 7, corespunzător vocalelor celor mai deschise. Criteriului aperturii din lingvistică Mihai Dinu îi găsește drept echivalent pentru structurile dramatice criteriul cantității de informație.

S-a văzut din tabelul 2 că fiecărei configurații de personaje îi corespunde o anumită probabilitate, prin urmare, fiecare are o anumită încărcătură informațională care se poate foarte lesne calcula după formula:

$$H = -\log_2 p_i.$$

în care pi este probabilitatea de apariție a scenei de rang i, i parcurgînd mulțimea rangurilor tabelului general din care s-a extras submulțimea tabelului 2. Calculîndu-se cantitatea de informație pe fiecare scenă, inclusiv a celor 7 scene vide la care se adaogă încă 3 scene de acest fel la frontiera dintre acte, s-a obținut următorul tabel:

Tabelul 3

Actul	I								
Scena	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Cant. de inform./scenă	6,15	6,41	6,42	5,89	1,83	6,99	6,80	7,22	6,42
Cant. de inform. medie/ silabă	6,22				5,91		6,98		

II

$Ø_1$	1	2	$Ø_2$	3	4	5	6	$Ø_3$	7	8	9	10
5,49	7,91	7,25	5,49	6,41	6,02	5,90	4,83	5,49	7,07	6,15	5,89	
6,89			5,75				5,82			5,50		

II					III					III				
$Ø_4$	11	$Ø_5$	12	13	14		$Ø_6$	1	2	3		$Ø_7$	4	5
5,49	615	5,49	7,46	9,86	10,8		5,49	11,0	11,9	10,3		5,49	5,50	9,21
5,82		8,40					9,67					8,50		

III				IV								
6	7	$Ø_8$	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
12,1	13,2	5,49	4,83	8,45	7,79	5,23	5,76	6,02	5,76	7,72	5,76	
			7,02			5,67			6,42			

IV

10	$Ø_9$	11	$Ø_{10}$	12	13	14
5,09	5,49	5,23	5,49	9,11	8,45	16,1
5,29		6,61			12,3	

Se observă că în suita de scene ale piesei, cantitatea de informație are o evoluție sinusoidală. Segmentarea lanțului scenic în punctele de minim ale cantității de informație va duce la obținerea silabelor dramatice definite ca secvențe de scene unite printr-un suflu dramatic comun. *O scrisoare pierdută* conține 16 astfel de silabe dramatice distribuite, după cum se observă pe tabel, în ordinea actelor, astfel : 3, 5, 2, 6. S-a obținut în acest fel o imagine „contractată" a piesei.

Se consideră că un personaj domină o silabă dramatică atunci cînd el este prezent în toate scenele componente ale acesteia. Tipătescu, bunăoară, domină scena a 2-a a primului act, scena următoare fiind dominată de cuplul Tipătescu-Zoe. Considerînd că un personaj este prezent într-o silabă dramatică dacă şi numai dacă o domină, observăm că din cele 16 silabe, 5 vor fi „vide", nefiind dominate de nici un personaj, iar din cele 9 personaje unul, Pristanda, nu are existenţă dramatică la acest nivel întrucît nu domină, deci nu este „prezent" în nici o silabă dramatică. Obţinem în acest fel 11 scene „pline" şi 8 personaje. Faptul că Pristanda „dispare" la acest nivel care pune în evidenţă structurile mai profunde ale conflictului, se explică prin aceea că menţionatul personaj, care este conceput mai degrabă ca o modalitate de ilustrare a servilismului şi corupţiei aparatului poliţienesc, deci de definire a „fizionomiei politice" a respectivei epoci, nu are o poziţie politică fermă şi nu participă efectiv la conflict. Situaţia sa ambiguă în ce priveşte relaţiile cu cele două tabere, relevată anterior, se concretizează printr-o neutralitate frapantă atunci cînd este vorba de fapte. Toate acestea determină „dispariţia" sa atunci cînd se evidenţiază structurile conflictuale profunde ale piesei.

Comparînd tabelul 1, care reflectă relaţiile între personaje calculate pe baza structurii scenice naturale a piesei, cu tabelul 3, care reflectă aceleaşi relaţii, dar calculate pe baza imaginii „contractate" a acesteia, observăm că majoritatea cifrelor se reduc, cîteva dintre ele, mai exact două, schimbîndu-şi chiar semnul. Trebuie însă observat că nu toate aceste fluctuaţii sînt semnificative, ele fiind determinate şi de faptul că nu se mai consideră toate ocurenţele scenice ale personajelor ci numai acelea care acoperă o întreagă silabă dramatică. Concluziile pe care Mihai Dinu le desprinde din compararea cifrelor celor două tabele sînt, în propria sa relatare, următoarele :

1.—Coloana valorilor lui λ corespunzătoare relaţiilor lui Trahanache, pozitivă cu o singură excepţie în tabelul 1, devine în întregime negativă, în tabelul 3. Faptul scoate la iveală o realitate mai profundă decît cea pe care sîntem tentaţi s-o admitem la o primă analiză. În pofida prezenţei sale joviale, mai degrabă conciliant şi naiv decît versat şi abil, acest personaj afabil este extrem de singur, neputînd conta nici pe „prietenul" Tipătescu, amantul soţiei sale (conform tabelului 1 relaţiile între cei doi erau bune), nici pe partizanii săi politici Farfuridi şi Brînzovenescu, gata să-l discrediteze în ochii conducătorilor partidului său prin denunţuri anonime, nici pe masa alegătorilor, pe care nu reuşeşte nici să-i domine, nici să-i convingă.

2.— O legătură care exhibă un aspect deja cunoscut cititorului, dar care nu figura în tabelul 1, apare între Zoe şi Caţavencu. Cea dintîi spera la început să se salveze printr-un dialog direct cu şeful opoziţiei, pentru ca în cele din urmă, acesta, dezorientat şi atacat din toate părţile, să joace ultima sa carte încercînd să atingă inima sensibilă a consoartei „preşedintelui".

3.—Mai mult decît în primul tabel, situaţia de independenţă politică a Cetăţeanului turmentat apare cu pregnanţă în tabelul 3. Relaţiile sale cu Zoe şi Tipătescu, pe de o parte, Caţavencu pe de alta, se datorează altor cauze decît unei reale simpatii politice. Personajele în raport cu care

legăturile sale nu s-ar putea explica decît printr-o opțiune politică — este vorba de cuplul Farfuridi-Brînzovenescu și grupul Ionescu-Popescu-alegătorii — au toate valori negative ale lui λ.

Se poate încerca o pătrundere și mai profundă în structurile piesei prin considerarea cantității de informație la nivelul silabei dramatice și a curbei fluctuației acesteia în lanțul silabic. Realizînd o nouă segmentare în punctele de minim ale acestei curbe, vom obține unități de un nivel superior silabelor, numite „hipersilabe" sau „secvențe dramatice". Acestea sînt un număr de numai 5 pentru piesa în discuție. Dacă în segmentarea curbei informaționale și obținerea unităților de diverse nivele ale piesei dramatice se folosesc punctele de minim, în orientarea analizei trebuiesc folosite cu deosebire vîrfurile acestei curbe. Trebuie adică să ne oprim cu mai multă atenție asupra segmentelor purtătoare ale celor mai mari sarcini informaționale.

Cele 5 hipersilabe dramatice ale *Scrisorii pierdute* sînt următoarele :

1.—Cea dintîi include primele 4 scene ale actului I și constituie un fel de „expozițiune" dramatică, în ea Trahanache informîndu-l pe Tipătescu despre intențiile ignobile ale „plastografului" Cațavencu.

2.—Secvența următoare sfîrșește în scena a 2-a a actului II în momentul în care, în atmosfera de derută și nemulțumire generală, Farfuridi și Brînzovenescu iau hotărîrea de a preveni „centrul" că „prefectul și oamenii săi trădează partidul în profitul nefilistului Cațavencu".

3.—Secvența mediană este cea mai lungă (22 scene) și conține desfășurarea propriu-zisă a conflictului. Ea acoperă bună parte din actul II, actul III în întregime și parte din actul IV, pînă în momentul culminant al conflictului amoros, cînd apariția lui Dandanache în frămîntata urbe înlătură orice posibilitate de salvare a cuplului Zoe-Tipătescu. Scrisoarea compromițătoare va apărea în „Răcnetul Carpaților".

4.—Secvența penultimă, care ar putea fi considerată un fel de „deznodămînt", marchează intrarea lucrurilor în matca lor „firească". Cetățeanul turmentat restituie scrisoarea „andrisantului", Cațavencu umilindu-se și implorînd clemența adversarilor săi. Secvența se sfîrșește în momentul în care Cațavencu acceptă să prezideze festivitatea de investire oficială a fostului său contracandidat.

5.—Ultima secvență nu aduce nimic nou în ce privește datele conflictului, reprezentînd doar apoteoza finalului farsei electorale.

*

Concluziile care se degajă din această cercetare sînt, sperăm, suficient de convingătoare. Unitatea dintre formal și semantic în dramaturgie, dintre forma unei piese și conținutul ei, s-a dovedit suficient de puternică pentru a permite degajarea unor interpretări relevante numai pe baza analizei structurii formale a acesteia, analiză realizată, în fazele ei laborioase, cu ajutorul calculatorului. De fapt însă, exagerăm vorbind despre analiza întregii structuri formale a piesei, întrucît nu este vorba decît de analizarea unui singur aspect al acesteia : intrările și ieșirile personajelor din scenă, prelucrate cu ajutorul unui singur parametru λ. Or, aceasta dovedește plenar eficiența metodei. După cum s-a putut constata, numai pe baza examinării structurilor de personaje care se succed în desfășurarea piesei

s-au putut deduce sentimentele lor reciproce de simpatie, antipatie sau pur și simplu indiferență, s-au putut delimita cu precizie fazele conflictului. Toate acestea fără ca ingeniosul autor al respectivelor interpretări să fi parcurs măcar un singur rînd din textul piesei.

Probabil că dacă analiza structurilor s-ar bizui pe mai mulți parametri pentru fiecare aspect formal abordat și, în același timp, pe mai multe aspecte formale, rezultatele ei ar putea intra oricînd în concurență cu cele ale criticii de gust. Iar, în măsura în care, în noile condiții ale excepționalei rafinări a metodelor formale și existenței calculatoarelor s-ar putea parveni la o formulă critică integratoare care să reunească valențele criticii intuitive cu cele ale criticii metodologice, eliminînd prin însăși complementaritatea lor neajunsurile pentru care acestea sînt criticate în mod izolat, știința literaturii ar dispune, în sfîrșit, de instrumentul deplin al semiozei critice.

(Fragment din „*Teoria criticii literare — O viziune neoaristotelică*" 1975).

FRAGMENTUL CA INTENȚIE ȘI REALIZARE, CA PLURIVALENȚĂ ȘI UNIVOC. „GLAUBEN UND LIEBE" DE NOVALIS

VIORICA NIȘCOV

0. Ne propunem în textul care urmează două sarcini distincte dar conexe : 1) analiza logică a conceptului de fragmentaritate, 2) ilustrarea ei printr-un corpus de fragmente istorice real.

În mod deliberat am conceput propriul nostru text ca o articulare de fragmente.

I. FRAGMENTUL, CATEGORIE GNOSICO-PRAXICĂ

1. În principiu, orice text [1] *realizat* este, potențial, un spațiu textual *supra-realizabil* literalmente la nesfîrșit.

Supra-realizarea dispune de două modalități posibile de efectuare. Una este de ordin concret și privește extinderea substanței materiale a textului prealabil *realizat*. Aceasta fie a) prin adăogirea — teoretic nelimitată — de substanță nouă unui text dat, fie b) prin varierea concretă, microstructurală — teoretic mereu reluabilă — a unuia și aceluiași text dat.

Cealaltă modalitate de *supra-realizare* rezidă în re-producerea —, *în principiu*, nelimitată — a macrostructurilor abstracte (a *pattern*-urilor) caracteristice clasei de texte căreia textul dat le aparține.

Astfel, pe de o patrte, orice text realizat se identifică cu textul continuu în măsura în care *îl generează* virtualmente, respectiv, se *autogenerează*.

Pe de altă parte, orice text realizat este *parte*, „fragment", dintr-un text realizabil[2].

În acest caz f-r-a-g-m-e-n-t-a-r-i-t-a-t-e-a are statut de *potențialitate, cantitativitate* și *universalitate*.

2. De fapt, în realitatea practică de lectură avem de-a face cu texte care se comportă ca structuri semiotice dotate, cel puțin în planul perceperii imediate, cu limitări cantitative stricte. *Efectele* acestor limite însă cunosc o suspendare parțială determinată de plurivalența semantică *inerentă* a textelor, care merge de la ambiguitatea proprie oricărui mesaj textual literar, de orice factură, pînă la polisemia implicată de orice operă

---

[1] Folosesc conceptul cu sensul de spațiu lexico-gramatical semnificativ.

[2] Cf. Max Bense, *Einführung in die informationstheoretische Ästhetik* (1969), p. 89.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 407—414, București, 1981.

poetică, iar de aici la deschiderea explicită, voită, sintetizată în mod expres, tinzînd către un maximum de indeterminare a sensului, cultivată de literatura (și „antiliteratura") modernă.

F r a g m e n t a r i t a t e a în acest din urmă caz (I.2) funcționează ca deschidere și este garantată de existența și, respectiv, funcționarea registrului conotațional al *relației interpretante a semnului*. În acest caz, f r a g m e n t a r i t a t e a deține un statut de *realitate*, *calitativitate* și — din nou — *de universalitate*.

Fragmentul de tip I(1, 2) este categorie dedusă, un *construct* mental, a cărui însușire fundamentală poate fi descrisă ca *tendință* de asumare a infinitului sub dublul său aspect, *potențial* (1.) și/sau *actual* (2.). În mod paradoxal, fragmentul de tip I presupune respectarea unor limite matriciale, conformarea la anumite norme, definibile, de completitudine.

II. FRAGMENTUL, CATEGORIE ONTICO-PRAXICĂ

Tipul secund de fragmentaritate (II.) se manifestă — contrar modalității tipului I — ca întrerupere flagrantă intervenită în structura unui text „complet" dat[3].

Acest tip (II.) emană din negarea limitelor unei structuri fie *ideal*, fie *efectiv* existente[4].

În funcție de cauzele care o produc, întreruperea poate fi *conjuncturală* sau *programată*.

1. *Întreruperea conjuncturală* derivă dintr-un hiatus fie în existența fizică sau/și morală a autorului (oboseală, schimbare a structurii intereselor intelectuale, modificare de Weltanschauung, boală, deces ș.a.), fie în existența fizică a textelor (amputări, prin accident, distrugeri parțiale etc.). Astfel, a) o sintagmă precum *Trecerea opr...* sau b) romane precum *Felix Krull* sau *Heinrich von Ofterdingen* rezultă tocmai din rupturi de categoria celor desemnate mai sus, trimițînd la o completitudine reală mutilată, dar în orice caz *definită* (II. 1.a.) sau la o completitudine virtuală și *indefinită* (II.1.b.).

Fragmentul de tipul II.1. are primordial sensul de **parte** (resp. de incompletitudine) și, secundar, cel de **deschidere** — ordine expresă dictată de succesiunea pozițiilor cauză/efect ; orice *izolare* a unui element oarecare de întregul din care face parte îi consolidează și îi potențează acestuia polisemia inițial dată.

---

[3] În această ordine de idei se cuvine subliniat faptul că orice analiză a fragmentarității textuale se lovește de dificultăți imediat insolubile pentru că, îndeobște, gramatica macrotextelor este o disciplină incipientă, cu rezultate încă firave. Practic, analiza este constrînsă, în aceste condiții, să se întemeieze în cea mai largă măsură pe intuiție în ce privește definirea incompletitudinii și a completitudinii, a fragmentarității și a nefragmentarității unui text dat. Chiar cercetările moderne de gramatică a prozei rămîn tributare, în termenii gramaticii generative, unor concepte precum cel de *acceptabilitate*, în ceea ce privește dimensiunile admisibile ale unei fraze, completitudinea sau incompletitudinea ei.

[4] Sensul acesta se verifică și etimologic: *fragment* vine de la frango-francere-fregi-fractum = a sfărîma, a rupe, a fractura, operație posibilă doar în raport de o preexistență și numai de o preexistență. Cf. în această ordine de idei și A. Fabri, *Fragment, Aphorismus, Essai*, „Hochland", 36, no. 2 (1939), p. 514—518.

2. *Întreruperea programată* este ilustrată de o largă sumă de clase de texte, de la *haiku* la *schița* în proză, de la notația de *jurnal intim* la ceea ce am numi literatură de reflecție (reflecție filosofică, morală, politică, științifică etc. sub formă de aforism, maximă, proverb, fragment romantic etc.). Aceste clase de texte alcătuiesc laolaltă o categorie abstractă, caracterizată generic de asumarea *netă* a unui regim sinecdotial patent. F r a g m e n t a r i t a t e a (II.2.) suferă aici o triplă determinare — ca și în II.1. — ea însemnînd corelarea a) incompletitudinii, b) a limitelor arbitrare, c) a deschiderii semantice.

a) Din punct de vedere genetic, *incompletitudinea* textelor comunicată cititorului traduce, primar, o incompletitudine voită (obținută prin decupaj) a percepției autorului, raportabilă la un anume standard de mobilare a cîmpului perceptiv, standard ținînd de fiziologie și de antrenamentul cultural și funcționînd ca matrice — psihologică — de completitudine. Incompletitudinea este cu atît mai izbitoare cu cît pe de-o parte deschiderea de unghi optic este mai largă, iar pe de altă parte elementele explicit, textual, formulate, sînt mai disparate și mai frapant integrate ordinii (de rang) a detaliului, a minuției, adică, cu cît contrastul dintre așteptare și realizare este mai pregnant. Fragmentul de tip II.2. poate fi astfel descris ca un mecanism, ca un dispozitiv sintetic, generator de așteptări frustrate.

Dincolo de matricea psihologică de completitudine, incompletitudinea textului-fragment trimite și la alte clase de contexte.

Dacă socotim că *orice* entitate textuală este în mod inerent prevăzută — că sîntem conștienți de acest fapt sau nu, că îl exploatăm sau nu — cu un număr *n* de contexte cauzale (biografice, etnice, istorice etc.), atunci diferența între contextul propriu unei entități textuale „complete" și contextul unei entități textuale incomplete este dată, în acest plan, de opoziția dintre *eterogen* și *omogen*.

Contextele textelor complete sînt caracterizate, în raport de acestea, prin *eterogeneitate*. Între textul complet și contextele sale se introduce inevitabil o *discontinuitate calitativă*. Este discontinuitatea dintre *literar*, *poetic*, pe de-o parte, și *biologic*, *social*, *pedagogic*, *economic*, *politic*, *ecologic*, *cosmic* etc., pe de altă parte.

Or, particularitatea textului-fragment constă în aceea că, în afară de *mulțimea* contextelor eterogene, ce îi sînt și lui inerente, el dispune, în plus, și de un — la fel de inerent — context *omogen substanței sale*. Aceasta în virtutea faptului că textul-fragment este fragment prin aceea că împinge ineluctabil în sfera *contextualității* elemente identice cu propria-i materie și alcătuire. Cu alte cuvinte, în cazul fragmentului de tip II. 2. între, pe de-o parte, *textul explicit*, produs, și cele *n* sfere contextuale eterogene posibile care îl înconjoară prin definiție, pe de altă parte, se interpune un „manșon" contextual specific care este prelungirea contextuală virtuală a textului real dat.

b) În privința *limitelor*, ar fi de observat că fragmentul în accepția II.2. poate începe și poate sfîrși riguros *oriunde*, cu singura condiție ca sporirea lui dimensională să nu depășească pragul calitativ dincolo de care el ar deveni automat un *complet*, prin aceea că ar ajunge să se încadreze normei calitative pe care inițial o negase și față de care se delimitase prin opoziție. Altfel spus, intenția discursului inclus acestor texte de a se organiza și funcționa ca PARTE, acționînd atît ca operator de restrîngere can-

titativă (principială) a mesajului, cît și ca mediere, oricît de vagă, a întregului — invizibil ca atare, — face ca limitele arbitrare să fie obligatorii.

c) În ceea ce privește *deschiderea*, deosebirea între un fragment de tipul II.2 și un text nonfragmentar, de cealaltă parte, este de ordin nu calitativ ci cantitativ. Dacă însă, așa cum aminteam (I.2), orice structură semantică asumă un coeficient oarecare de *deschidere*, orice text, oricît de „complet", invită la meditație, la interpretare, la continuare, nu este mai puțin adevărat că completitudinea micșorează relativ cîmpul opțiunilor principial posibile în direcția cărora textul poate fi „dus mai departe". Un text, cu cît este mai incomplet, cu atît *halo*-ul produs de el este mai amplu și mai dens.

Ceea ce, mărturisim, ne-a izbit, urmărind logica stărilor de fapt mai sus evocate (II.2.c).), este împrejurarea că diferența radicală de *statut ontic*, care opune textul fragmentar textului nonfragmentar, nu își găsește echivalentul în planul *statutelor semantice*.

S-ar mai cuveni observat că singura deosebire de ordin structural între fragmentul II.1. și fragmentul II.2., care se impune deocamdată și a cărei probabilitate se apropie de certitudine, este aceea că în ultimul caz limitele, atît inițiale cît și finale, nu segmentează cuvinte și nici fraze, astfel încît subiectele să rămînă fără predicate, verbele tranzitive fără complemente, prepozițiile fără substantivele aferente etc., ceea ce, în cazul fragmentului II.2. este oricînd posibil.

2.1. *Clasa textelor literaturii de reflecție*. Apărînd ca negări ale unor afirmații tacite [5], ca întrebări al căror răspuns lipsește [6] sau, dimpotrivă, ca răspunsuri la întrebări absente, ca replici într-un dialog eliptic, ca concluzii sau ca motto-uri [7] la posibile relatări evenimențiale etc., fragmentele acestei clase (II.2.1), *considerate exclusiv în sine* (indiferent de contextul situațional pentru care au fost create) își validează caracterul sinecdotial nu numai *generic*, în raport de matricea psihologică invocată (II.2.) și respectiv de contextele heterogene amintite (II.2.), ci și *specific*, în raport de un întreg omogen lor.

Aflat sub condiția virtualității, absent din mesaj [8], dar mediat de el, acest din urmă întreg, spre a îndeplini necesarul propriului statut de existență ar trebui să comporte, la nivelul tiparului său, următoarele tipuri de discurs:

a) serii de relatări evenimențiale *(naratio)* și serii de observații empirice *(descriptio)* care verbalizează o experiență de viață; serii de observații teoretice care verbalizează o experiență de lectură;

b) serii de meditații, interpretări și comentarii generalizatoare pe seama seriilor din a);

c) serii de comandamente teoretice și practice cu caracter universal, deduse din seriile cuprinse în a).

---

[5] S. Meleuc, *Structure de la Maxime*, „Langage", 13 (mars, 1969), p. 69—99.

[6] Fr. H. Mautner, *Der Aphorismus als literarische Gatung*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 27 (1933), p. 132—175.

[7] Comp. opinia lui L. Rohner, *Der deutsche Essay* (1966), p. 493, în legătură cu aforismul.

[8] Observația cu privire la caracterul atît închis cît și deschis al reflecției aforistice este loc comun în literatura de specialitate. Cf. Fr. St. Mautner, *op. cit.*, W. Grenzmann, *Probleme des Aphorismus*, „Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" (1951), p. 122—144 etc.

Fragmentul în sens II.2.1., decupat întotdeauna fie din grupul de serii b), fie din grupul de serii c), izolat de restul invizibil, pus în vedetă, expus în virtutea însăși a izolării sale ca element marcat, se instituie, indiferent de conținutul și forma comunicării sale, în semn al *valorii* în sine. Căci *valoarea* este tocmai criteriul cu care se operează, criteriul care prezidează alegerea segmentului ce urmează să fie decontextat și ipostaziat în fragment. Numai ceea ce autorul socoate a purta această marcă capătă dreptul de a fi formulat, de a trece în expresie.

Fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție este sub incidența *deschiderii* și a *incompletitudinii* incertă.

Astfel, pe de-o parte, asumîndu-și condiția de incompletitudine, textele tind către expresia densă, laconică. Cu cît discursul suferă o mai drastică reducere, cu atît polisemia sa sporește (fragmentaritatea textelor literaturii de reflecție coincide aici cu aceea a oricărei structuri literare sub regim de expresivitate poetică — I.2.).

Pe de altă parte, însă, două sînt constantele structurale care, în interiorul categoriei fragmentului acționează în sens contrar deschiderii semantice.

Una este de ordin retoric : tendința foarte marcată a discursului de a se cristaliza geometric în figuri ale repetiției, ale paralelismului, ale antitezei, ale substituției etc. Ceea ce are drept consecință imediată replierea mesajului asupra sa însuși, iar drept consecință superioară posibilă închiderea orizontului sintactic și, deci, blocarea uneia din direcțiile de expansiune semantică.

Cea de-a doua împrejurare este de ordin logic : utilizarea de enunțuri sub forma afirmațiilor de echivalență (definiții, corespondențe, proporții). Acestea reduc conținutul comunicării la o mișcare de balans, desfășurată în perimetrul strict circumscris al termenilor puși în relație.

În fine, ar mai fi de precizat că fragmentaritatea ca incompletitudine este parțial suspendată și, respectiv, parțial transferată, în cazul în care textele literaturii de reflecție sînt inseriate sub formă de *corpus*. În atare situație, textele care alcătuiesc corpusul se intercontextualizează. Funcția de întreg (ca aproximare, ca relativă neutralizare a fragmentarității) este preluată de cadrul general tematic (în măsura în care acesta există) sau de o realitate conceptuală supraordonată, deductibilă nu din suma ideilor cuprinse în textele asamblate, ci din conturul „punctului de vedere", al viziunii de ansamblu (ilustrate uneori sau sugerate de titlul corpusului).

Concomitent însă, și nu mai puțin paradoxal, corpusul preia fragmentaritatea ca incompletitudine a părților sale alcătuitoare. El nu este un tot organic, ci un mozaic de elemente discontinue, necorelate, gîndite a ființa mai mult sau mai puțin izolat unele de celelalte. Asumarea efectivă, grafematică a acestei izolări prin spații albe nu este astfel decît un act de redundanță, ce intensifică iconic și totodată deictic lipsa de solidaritate a părților.

Astfel, putem vorbi în cazul corpusului de fragmente (indiferent că aforisme, proverbe etc.) de un dispozitiv de sinteză supratextuală. Corpusul apare ca un spațiu textual dotat cu un grad de artificialitate superior. El este un agregat constituind un fel de spațiu cultural la pătrat, prin aceea că intercontextează texte, teoretic vorbind, detașate de contextele lor „naturale" (adică culturale la puterea întîia). Intercontextarea, la rîndu-i,

are aici un vădit și ascuțit caracter contradictoriu. Într-un sens, ea creează, prin forța însăși a contiguității spațiale pe pagina scrisă, corelații de sens, chiar și atunci cînd este vorba de juxtapunerea eventuală de texte care se exclud reciproc; în alt sens, intercontextarea subliniază, și mai violent, discontinuitatea fiecărui fragment față de toate celelalte, cu alte cuvinte, fragmentaritatea însăși.

2.1.1. *Fragmentul romantic*, în accepțiunea teoretică și practică pe care i-au dat-o Friedrich Schlegel și Novalis, este fragment în sens II.2.1.

Am ales, din rațiuni metodologice, ciclul *Glauben und Liebe*[9] pentru a urmări felul în care fragmentaritatea individuală a fiecărui text în parte se cumulează, într-o complexă sumă algebrică, la *nivelul corpusului*. Ne vor interesa deocamdată doar cîteva aspecte legate de *deschidere*.

Chiar și la o primă lectură, fără pretenții analitice, ceea ce izbește în acest corpus este instabilitatea semnificatului, fluiditatea reprezentărilor, sugerînd o alunecare continuă de planuri conceptuale. Această alunecare se constituie ca o manifestare intuitivă imediată a deschiderii.

Analitic abordată, deschiderea poate fi descrisă ca efect al pendulării ciclului între satisfacerea a cel puțin cinci funcții, corespunzînd a cinci tipuri specifice de discurs.

a) *Funcția critică* așează textul în seria operelor didactico-moralizatoare, avînd ca referință politicul. Cîmpul ei de acțiune este circumscris de limitele discursului „învățăturilor" destinate monarhilor. La acest nivel textele se aplică în a critica statul prusac și curtea, atît direct (nr. 29, 36)[10], cît și indirect, prin recomandările făcute regelui în legătură cu disciplina sa morală, cu arta guvernării etc. (nr. 28, 37 etc.).

Dintre modalitățile de realizare a acestei funcții ar fi de menționat, ca mai importante, pe cele vizînd o subtilă retorică a convingerii și a captării bunăvoinței. Astfel sînt:

1. Elogierea absolută a principiilor de guvernare propuse regelui. În paranteză fie spus, acest elogiu, insistînd pe consecințele practice ale guvernării ideale (reactualizarea unor valori umane fundamentale ca iubire, lealitate, devotament, demnitatea ființei umane), și îndemnînd la cît mai grabnica traducere a ei în fapt se înscrie, în termeni slabi, în matricea comunicării de tip *Werbung*[11].
2. Elogierea, în termeni superlativi a regelui (ca destinatar al mesajului), în condițiile în care și-ar asuma principiile de guvernare propuse (nr. 7, 33, 38).
3. Marcarea aspectului fatic[12] al discursului prin propoziții interogative ori numai pseudo-interogative. Interlocutorul este astfel atras nemijlocit în dezbatere, invitat să adopte un punct de vedere.

---

[9] Fiind vorba, pe de-o parte, de o colecție de fragmente publicată în timpul vieții autorului, deci purtînd — cu excepția unor chestiuni de detaliu — girul acestuia în privința criteriilor de ordonare ale textelor în ansamblu, iar pe de altă parte de un corpus relativ unitar de idei, în profunzime cercetate, *Glauben und Liebe* prezintă avantajul că în raport de alte grupuri de fragmente ale lui Novalis este potențialmente mai adecvat unei cercetări de tipul celei pe care o întreprindem.

[10] Trimiterile la Novalis au în vedere ediția Novalis, *Schriften*, hrsg. P. Kluckhohn und R. Samuel, 2 Aufl. 2 Bd. (1965), p. 485—498.

[11] M. Bense, *op. cit.*, p. 94.

[12] Cd. B. Malinowski, *The Problem of Meaning*, în *Primitive Languages;* C. I. Odgen, A. I. Richards, *The Meaning of Meaning* 9. Aufl. (1956), p. 296—336.

b) *Funcția filosofică* se validează în organizarea corpusului ca reflecție pe seama categoriilor politicului. Obiectul său este statul *poetic ideal*, stat în care principele ar ființa ca mediator între entități antinomice (individ — colectivitate; uman — divin) și ar îndeplini o funcție etică absolută, iar monarhia ar fi simbol pentru o stare morală virtual accesibilă oricui (nr. 17, 18, 22).

Proiectarea într-un viitor indeterminat a acestui stat și lipsa de adecvare a mijloacelor la scop (reformarea politicului prin moral, în primul rînd) situează planul reflecției politice a corpusului în domeniul discursului utopic, al „basmului politic".

Dincolo de invocarea nemijlocită a toposului *epocii de aur* (nr. 41, 42) — simbolul dispoziției și a orientării meditației politice a corpusului —, incidența filosofico-utopică a discursului este ilustrată în plan logico-gramatical de:

1. predominanca enunțului-definiție;
2. utilizarea predilectă a optativului, a condiționalului, a viitorului și a interogativului traducînd caracterul de *deziderat generic* al registrului afectiv al textelor.

c) *Funcția lingvistică și metalingvistică* situînd corpusul în sfera discursului care produce limbaj și, respectiv, care comentează limbaj. În acest sens, *Glauben und Liebe* poate fi înțeles ca un experiment comunicațional programat.

Cele 5 fragmente din *Vorrede* conțin programul unui mod de comunicare incifrat, pe care corpul propriu-zis al ciclului îl realizează ca atare.

Programul cuprinde stabilirea: *funcției* unui astfel de tip de comunicare (satisfacerea necesității de a comunica într-un mod enigmatic — nr. 2), a *adresei* sale (către inițiați — nr. 2), a *codului* de utilizat (cel oferit de refuncționalizarea limbajului figurat curent — nr. 1), a *scopului* urmărit (atingerea, dialectică, a unui spor de substanță conceptuală la nivelul concretului și de substanță concretă la nivelul conceptului — nr. 5).

Care sînt modalitățile de realizare ale acestui program?

În primul rînd încălcarea voită a principiului de consonanță dintre conținut și formă prin:

1. utilizarea masivă a tropilor (figuri ale substituției, de la metaforă la simbol), contrastînd, pînă la derută, cu referința imediată a discursului (sfera politicului și a reflecției asupra politicului);
2. transferarea de lexic special dintr-un domeniu de cunoaștere în altul: uzul metaforic de termeni din sfera fizicii, a științelor naturii, a medicinii alcătuind sintagme stilistice neobișnuite în contexte politice.

În al doilea rînd, fluidizarea conținutului comunicării prin:

1. alternarea la nivelul corpusului, și chiar la acela al părților alcătuitoare, a modului de exprimare directă și, respectiv, figurată, fiecare dintre cele două modalități trimițînd metonimic la cei doi poli incongruenți ai cunoașterii: știință și poezie;

2. transgresarea de fiecare dată a conținutului relației semiotice instituite: conceptele fundamentale cu care se operează sînt puse să se semnifice unele pe celelalte într-o serie progresivă în care fiecare semn

este semn al altui semn. În termenii lui Max Bense [13], avem a face cu iterație și superizație de semne. De pildă : regele Fr. Wilhelm III al Prusiei, ca persoană istorică, este semn al unui bun monarh, monarhul bun este semn pentru cel mai bun stăpînitor, cel mai bun stăpînitor, pentru excelența morală supremă ; perechea regală istorică este semnul armoniei casnice, iar aceasta, a concordiei esterne și a eficienței morale etc.

Evident, tendința de a fluidiza comunicarea nu operează decît relativ. Ea este bine ținută în cumpănă de tendința contrară, aceea de a conferi ideilor un contur ferm, univoc, tocmai pentru ca textele să-și poată îndeplini funcția critică. Ceea ce rezultă limpede din prezența masivă a comparației, a metaforei coalescente sau din explicitarea implicațiilor metaforice (precum în nr. 10).

Dacă funcția c) intră în opoziție flagrantă cu funcția a) a corpusului, el este, în schimb, strîns corelat, în cadrul unei relații de tip conținut formă cu,

d) *Funcția esoterică*, aceea prin care textele comunică despre lucruri misterioase și subtile.

Conținutul paradigmatic al comunicării esoterice este, pe de-o parte, ideia de transsubstanțializare (nr. 40), iar, pe de alta, aceea de reciprocă reprezentare a elementelor universului (anunțată în nr. 3). El este bine exprimat tocmai de codul mai sus evocat al funcției c). În slujba realizării funcției esoterice stă și o anume intonație profetică (nr. 16, 22), o anume exultanță care însoțește de obicei certitudinea privind realizarea unor evenimente fericite.

e) *Funcția poetică* așează corpusul, prin intensitatea marcată care acționează, în sfera poeziei. Cîmpul ei de manifestare este constituit de reverberația conceptuală și emotivă a mesajului, venind din insistența pe propria calitate a acestuia (abundența tropilor, simbolistica polivalentă).

Susținînd și susținută fiind de funcțiile c) și d), funcția poetică alcătuiește, în schimb, cu funcțiile a) și b) opoziția semantică fundamentală a corpusului, aceea dintre *știință* ca ideologie (filosofică, politică, morală) și *poezie*.

Căci fragmentele ciclului *Glauben und Liebe* trăiesc în primul rînd această dublă existență. Pe de-o parte, ele sînt și rămîn în importantă măsură ideologie propriu-zisă. Ele tind efectiv să moralizeze, apelînd la sentiment și rațiune, propun soluții și croiesc cu seriozitate planuri de reorganizare statală, chiar dacă utopice. Pe de altă parte, în măsura în care depășesc, prin implicațiile utilizării metaforei și ale simbolului sfera ideologicului *stricto sensu*, a „scrierii obiective", ele sînt mici poeme lirice în proză, pline de eleganță și puritate.

III. Efectul sintetic de *fragmentaritate* care se degajă din ansamblul ciclului *Glauben und Liebe* rezultă, astfel, din aceea că referința pe care fiecare din cele 5 tipuri de discurs o face la contextul generic căruia îi aparține este succesiv reluată, retezată și din nou reluată în cadrul unei pendulări indecise, cu amplitudini mereu inegale.Seria de opțiune privind propria entitate ontică, necontenit reînnoită și necontenit anulată, desenează sinusoida complexă și deschisă a unui tip pasibil de fragment romantic.

[13] V. Bense, *op. cit.*, p. 12.

L'UNITÉ STYLISTIQUE SOUTERRAINE DE L'ŒUVRE. LA MÉTHODE DE LA STYLISTIQUE ANTHROPOLOGIQUE DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE

MIHAI RĂDULESCU

L'irruption spectaculaire de la poétique et de la rhétorique dans la sphère de la connaissance de l'homme contemporain pose non seulement des questions d'ordre stylistique, méthodologique, comparatiste, etc., mais aussi d'ordre psychologique, sociologique, anthropologique. Par exemple : est-ce la figure un produit de la pensée logique ou non ? Apparaît-elle seulement dans le langage des mots ou aussi dans d'autres langages ? Est-elle spécifique au langage ou la retrouve-t-on dans n'importe quelle sorte de comportement ? Est-elle une élaboration artificielle ou reflète-t-elle une manière spécifique de perception de la réalité et, éventuellement, une « Weltanschauung » ? Dès maintenant, nos questions paraissent délimiter une recherche, laquelle se sépare de la stylistique classique pour s'orienter vers la psychologie, la sociologie et, surtout, l'anthropologie.

Dire : 'une femme gendarme' et être compris est chose au moins curieuse. Pour sûr, c'est la synthèse d'une comparaison ; mais puisque ce n'est pas la somme de quelques symboles algébriques, mais un groupe de notions pleines de sève et de sens, cette synthèse transmet une image vivante, plus qu'un portrait, presque un être, tout en restant illogique, du point de vue de la formulation. Quand nous affirmons, de pair avec Jago : « I am not what I am », nous nous éloignons de toute velléité de la logique de pouvoir se constituer en matrice pour cette figure que nous avons nommée : la dichotomie-antonymique, et qui définit stylistiquement un objet à deux aspects simultanément opposés. Comprendre l'entier et nommer la partie ; utiliser le singulier et penser au pluriel ; dire 'poux' en voulant faire comprendre 'éléphant' ; en voilà tout autant d'aberrations logiques. Tout de même, elles restent éloquentes, elles portent un message des plus clairs, dans la texture de l'œuvre littéraire ou de la conversation quotidienne.

On dirait que les figures, au moins quelques-unes, ne sont pas les produits de la pensée logique. Dans ce cas elles sont le produit de quoi ? de la fantaisie ? Impossible, puisqu'elles obéissent à des règles précises et qu'on ne saurait transgresser.

Nous avons émis l'hypothèse qu'il existe, à côté de la pensée logique, des pensées stylistiques, les figures ne représentant que la projection dans le langage, des respectifs mécanismes intellectuels. Si c'est vrai, on doit découvrir les reflets de ces pensées dans n'importe quelle manifestation humaine.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p, 415—426, Bucureşti, 1981.

Que nous rencontrons des figures dans le langage des Beaux-Arts est un fait indubitable quoique insuffisamment analysé. C'est pour cette raison que l'antithèse est si fréquente dans les tableaux. L'*Olympia* (Manet) en est un exemple. L'estampe *La rivière Kakegawa et le mont Akiba*, de Hiroshige [1], montre comment le contraste coloristique s'émancipe vers l'antithèse sociale : le pouvoir et le peuple ; l'œuvre de Daumier est pleine de ce genre d'antithèses. Le thème de *Susanne et les vieillards* a produit de nombreuses œuvres dont l'antithèse met face à face deux âges opposés, deux hypostases du corps. Dans l'estampe *Vue à l'aube du pont Nihombashi* du graveur nippon nommé, les pêcheurs pauvres tournant leurs dos à la place sont comparés aux pauvres chiens qui s'éloignent de l'autre côté du pont. Une autre comparaison est faite dans l'estampe *Devant la boutique de gâteaux de riz de Kusatsu* du même auteur ; les coolies surchargés sont comme les chevaux de charge qui attendent leurs maîtres près de la boutique. E. H. Gombrich [2] a présenté suffisamment d'arguments pour convaincre de l'existence d'une « traduction » de métaphores du langage des mots dans celui des Beaux-Arts : « Ripa a établi très explicitement que les symboles utilisés par lui sont des métaphores illustrées » (p. 13). Il a fait des recherches sur les plus importantes collections d'estampes de la Renaissance [3]. Nous-mêmes nous avons démontré l'existence d'une traduction du langage plastique hindou dans celui arménien, toujours plastique [4]. Cela, pour la 'traduction' des métaphores. Nous avons déjà mentionné [5], dans un autre contexte, le dessin anonyme du Rajasthan : *Le corps subtil, sous l'aspect d'une plante issue du sol de l'Au-delà* (XVIIIe siècle). Le titre suggère assez la métaphore du dessin qui n'est pas 'traduite' mais créée. En Espagne (La Corogne), un détail du tympan gauche du portail des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle représente *La femme au crâne*[6]. La bosse ronde du crâne de son amant suggère admirablement la grossesse ; l'idée de la métaphore est double (elle est enceinte de son amant ; elle est enceinte de la mort), motifs enviables par la psychanalyse. J. Baltrusaïtis attire l'attention sur le fait que « L'idée de la nature zoomorphique prend chez l'artiste une forme plastique » [7] et cite de nombreux exemples ; il mentionne même (par hasard, il nous paraît) une certaine « pensée métaphorique » (p. 212), à l'origine de ces œuvres. Le phénomène sur lequel il attire notre attention est assez fréquent dans le monde contemporain, pour une certaine pseudo-culture qui, comme le

---

[1] Cette estampe et les suivantes, in Tomikishiro Tokuriki, *Tōkaidō, Hiroshige*, translated by Thomas I. Elliott, Hoikusha Publishing Co Ltd., 1963.

[2] E. H.Gombrich, Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance, (Edimbourgh), 1975.

[3] Girolamo Ruscelli, *Le impresse Illustri*, Venise, 1566; Scipione Bargagli, *La prima parte dell'Imprese*, Sienne, 1578; Camillo Camili, *Imprese Illustri di diversi co i discorsi*, Venise, 1586; Cesare Ripa, *Iconologia*, 1593; P. D. Christofori Giardi, *Bibliothecae Alexandrinae Icones Symbolicae*, Milan, 1626; Emanuele Tesauro, *Cannochiale Aristotelico*, Venise, 1655; Père le Moine, *De l'Art des devises*, Paris, 1666.

[4] Mihai Rădulescu, *Un message hindou dans une miniature chrétienne arménienne*, in « Rev. Roum. Hist. Art., Série Beaux-Arts », tome XII, 1976, p. 105—111.

[5] Mihai Rădulescu, *Un problème de stylistique anthropologique. « La grotte intérieure »*, in « Revista de istorie şi teorie literară », tome 27, n° 2, 1978, p. 189—201.

[6] Voir les commentaires de Raymond Oursel, *Floraison de la sculpture romane, 1. Les grandes découvertes, 2. Le cœur et la main*, Paris, Le Zodiaque, MCMLXXVI, 1, p. 329.

[7] Jurgis Baltrusaïtis. *Le Moyen Âge Fantastique*, Paris, 1955, p. 211.

dit Romulus Vulcănescu, interprète « des mégalithes naturels assimilés par l'homme et façonnés d'après la conception d'une mythologie » [8]. Prenons un exemple. Dan Corneliu Brăneanu écrit à propos du *Sphinx* de Topleț : « On peut facilement constater (...) que (...) l'image humaine est double, son homologue paraissant exactement comme opposé et, probablement, représentant une femme (...). Ce genre d'image du type Janus peut être trouvée en abondance dans nos montagnes et si le rocher n'est pas isolé, la dualité est réalisée par superposition » [9]. Et il a mis à notre disposition sa riche collection de photographies représentant de tels rochers métaphorisés. Dino Buzzati, dans sa *Fin du monde*, remplace l'humanité affolée à l'approche d'une catastrophe cosmique par un couple, réalisant une métonymie. Nous rencontrons, surtout dans l'art à thème du Moyen-Âge de nombreuses hyperboles (ce n'est pas par hasard, car cet art avait un message très précis à transmettre, donc il devait utiliser toutes les armes de la pensée) : l'hyperbolisation d'un détail corporel, d'un objet ou d'un personnage. Quant à la première, le même Raymond Oursel explique : « Ces exagérations audacieuses de la forme s'appliquent, par principe, aux membres auxquels une vocation ou une aptitude précise et signifiante est affectée dans le jeu que le sculpteur entend représenter et animer, soit à ceux qu'il charge de transmettre son message particulier (2, p. 310). On lit aisément la prédominance du pouvoir politique central dans l'hyperbolisation du personnage du prince roumain Mircea dans le tableau votif de Cozia ou dans la représentation de l'empereur Otto II, du *Registrum Gregorii*. Les multiples hyperboles de la *Tentation d'Antoine* de Salvador Dali contribuent à motiver la terreur de sa vision. Salvador Dali offre, dans son autobiographie [10] des exemples divers de manifestation de la pensée dichotomique-antonymique (celle pour laquelle la réalité a deux aspects simultanément opposés : 'esse — non esse'). Enfant, il s'amuse à fabriquer des faux souvenirs (p. 34—35). Toute sa vie durant, il adore les mystifications et les simulacres (p. 51). Dans la nature, il fut intéressé par le mimétisme (p. 56). Son obsession fut : les objets bifurqués. Jurgis Baltrusaïtis (même source) donne de nombreux exemples de grilles gothiques (illustration n° 29) à deux têtes, dérivant des traditions orientales (« Le soleil du jour et de la nuit, qui porte un visage double », summérien, p. 20). Nous avons rencontré le motif aussi dans l'art celtique : l'*Hermès bicéphale* de Roquepertuse, Bouches-du-Rhône, Musée Borély de Marseille, qui fut exposé à Bucarest. Le masque d'Ensor est troublant car, en sa qualité de membre d'une dichotomie-antonymique, il exprime la double réalité oppressant la sensibilité de l'artiste.

La discussion ci-devant, sans épuiser le thème, peut convaincre, croyons-nous, que les figures de style existent aussi dans d'autres langages que celui dont s'occupe la stylistique linguistique. Nos études publiées jusqu'à présent ont analysé amplement les traces des pensées stylistiques dans le comportement humain et les situations créées par celui-ci, tout aussi

---

[8] Romulus Vulcănescu, *L'écho de quelques monuments mégalithiques dans le paléofolklore et le folklore roumain*, in « Les Actes du 7ème Congrès international de sciences préhistoriques et protohistoriques (26—27 août 1966), Académie de Prague », vol. 2, Prague, 1970, p. 1303.

[9] Ing. Dan Brăneanu, *Arta fotografică și valorificarea tezaurului ancestral*, in « Fotografia », n° 117 (Série nouvelle n° 75), 1977, p. 76.

[10] Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, 1952.

bien que la projection de ces pensées sur les objets entourant l'homme [11]. Nous avons aussi étudié comment collaborent deux pensées stylistiques pour créer un symbole dichotomique-antonymique [12]. Quoique nous continuons à forer pour obtenir une image quasi-complète de ces pensées stylistiques, para-logiques, de leurs mécanismes et manifestations et de leur rôle dans le processus de la connaissance, nous croyons avoir fait d'assez grands pas pour essayer de voir comment la stylistique anthropologique (la discipline que nous avons fondée) peut aider la critique littéraire.

La poésie *Arc*, d'Adela Popescu [13], présente le comportement comparatif et suppose celui métaphorique. Lisons-la avant de la commenter (cette traduction — comme les autres qui suivent — nous appartient et elle est strictement fonctionnelle) : « À tout propos j'entre dans le bain, / Dans l'eau de parfum conseillant au sommeil, / Chaude comme une pèlerine. // Et chaque fois / j'attends, inébranlable / que m'arrive le / Miracle ... // Mais, chaque fois, / quelqu'un d'autre, / de quelque part, / de quelque autre part, / crie, / me désoriente : / Evrika ! ». Le second terme de la comparaison est allusif. Il existe dans la mémoire du lecteur. La poétesse fait le geste mythique (pourquoi pas ? N'y-a-t-il pas assez de personnages historiques dont l'histoire est devenue un véritable mythe — avec toutes les caractéristiques des mythes, comme ils sont compris par l'histoire contemporaine des religions ? Socrate et Galilée, Giordano Bruno et Christophe Colomb, Marsilio Ficino et Campanella, Cléopatre et Ovide, Virgile et Cyrane, jusqu'aux dictateurs politiques de la première moitié de notre siècle et à leurs victimes) ; c'est un rituel. Après l'explication abrupte du premier vers, dans le second la relation entre l'eau et le sommeil évoque une qualité transcendentale du liquide primordial, encore soulignée par sa chaleur, c'est une répétition de l'acte primordial. La répétition est présente dans plusieurs mots ou syntagmes (à tout propos, chaque fois (2), quelqu'un d'autre, de quelque part, de quelque autre part). Tout à coup la métamorphose a lieu dans la conscience. Le comportement comparatif devient comportement métaphorique : 'j'attends inébranlable que m'arrive le Miracle'. Ce n'est plus : j'entre dans le bain comme Archimède, mais c'est moi Archimède. La réalité fait brutalement sortir

---

[11] Mihai Rădulescu, *Tragedia cunoașterii : Othello*, in « Limbile moderne în școală », 1973; *Gîndirea dihotomică-antonimică în literatura elisabetană*, *ibidem*, 1975; *Stilistica antropologică. O aplicație : Gîndirea dihotomică-antonimică*, in « Revista de istorie și teorie literară » nº 4, 1975; *Henrik Ibsen și fotografia*, in « România literară », nº 40, 1978; *Eminesciana (Gh. Bulgăr, C. Noica, Zoe Dumitrescu-Bușulenga)*, in « Biserica Ortoxă Română », nºs 1—2, 1978. *Personajele lui Ibsen. Studiu stilistic-antropologic*, in « Studii și cercetări de istoria artei. Seria teatru, muzică, cinematografie », tome 25, 1978; *« Le temps réversible ». Une recherche stylistique anthropologique sur la littérature contemporaine*, in « Revista de istorie și teorie literară », nº 1, 1979; *Invenția stilistică pe scenă*, in « Ramuri », nº 6, 1979; *Mișcarea scenică și lingvistică*, in « Ramuri », nº 8, 1979; *Une interprétation d'anthropologie stylistique : la ballade d'Iovan Iorgovan*, in « Ethnologica », nº 2, 1979; *Cealaltă față*, in « Luceafărul », nº 20, 1980; *Reacția neașteptată*, in « România literară », nº 23, 1980; *O morfologie a comportamentului nonverbal*, in « Caietele teatrului Bacovia », nº 34, 1980; *O tropică a comportamentului nonverbal în două spectacole pirandelliene*, in « Teatrul » nºs 7—8, 1980; *În slujba și în dauna textului dramatic*, in « Teatrul » nº 12, 1980; *Comportamentul nonverbal la începuturile teatrului*, in « Caietele teatrului Bacovia », nº 35, 1981; *Clișeul comportamental nonverbal*, in « Antract », nº 2, 1981 et la monographie *Shakespeare — un psiholog modern*, Editura Albatros, 1979.

[12] Voir la note 5.

[13] Adela Popescu, *Arc*, in « România Literară », nº 46, 1978.

la poétesse de sa crise métaphorique : elle se rend compte de son impuissance, sans perdre pour autant sa croyance dans le rituel. L'abrupte conclusion nous fait sentir que celui-ci, le rituel, continuera à exister à l'avenir. Le cycle stylistique est complet et assure une grande stabilité à la poésie : comportement comparatif, comportement métaphorique, comportement logique sentimental (avec une brèche — comme la pause en musique — entre les deux derniers).

Alexandru Sever est l'un des écrivain qui 'ne tue pas avec sa raison les mystères rencontrés sur son chemin', comme dit le grand poète roumain Lucian Blaga ; par contre, il tue tout ce qu'on pourrait nommer : évidence de la réalité, vérité. Son roman *L'Imposteur* [14] part de la structure d'un roman d'espionnage pour devenir un massif (658 p.) réseau d'impossibilités du réel, ou au moins de réalités alléatoires combinées d'après un modèle cybernétique de désagrégations et de recompositions (répétées) d'un certain fait oublié et non clarifié à la dernière page du livre. Mais, loin d'être un roman d'espionnage, c'en est un de l'auto-identification. Barbu Cristofor Iraclide, le personnage principal, un Don Quichotte à rebours, paraît être la victime d'une exécution ratée ; dorénavant il s'identifie à ses agresseurs, il devient acteur et spectateur, thème philosophique de base du roman, nous renvoyant (en même temps que la pièce incluse dans le texte : *L'ange affreux*) vers une communion avec la Renaissance. Tout comme dans la littérature de cette époque-là, le travesti, l'incarnation du rôle (d'ailleurs, Iraclide est acteur), le double jeu, l'espion espionné, la fausse mémoire, tous les accessoires de la Renaissance sont utilisés avec une remarquable habileté, pour faire encore plus difficile à surprendre le trajet psychologique du personnage encore qu'il est dévoilé par bribes en suivant un plan labyrinthique. Théoriquement, on nous met à la disposition la formule d'une personnalité monolythique. « Est-ce donc possible de pénétrer dans l'ordre de la fiction sans sortir de l'ordre de la réalité, *être* et — simultanément — *paraître*? (...) Il peut entrer en 'transe', il peut 's'identifier', il peut 'coïncïder', mais il n'oublie pas qui il est, où il joue, ce qu'il joue, avec qui il joue, devant qui il joue, pour qui il joue » (c'est de l'acteur qu'on parle, p. 135—136). Pratiquement, nous assistons à un dédoublement de la personnalité, pas seulement à une 'identification', etc. Nous sommes témoins d'un dédoublement oppositionnel (nous nous rappelons : victime et bourreau, acteur et spectateur) ; deux aspects opposés d'une seule et même personne, aspects discernables dans deux comportements opposés et dans tous les accessoires mentionnés. Ceux-ci sont déjà familiers aux lecteurs de nos précédents articles de stylistique anthropologique. Essayons de retrouver leurs traces dans ce roman. Alexandru Sever nous donne l'occasion d'analyser des comportements et des situations dichotomiques-antonymiques. La pensée dichotomique-antonymique est à l'origine de figures du type : « tous nous sommes et nous paraissons être » (p. 139), qui présentent une unité par la copulation de deux aspects des sens simultanément opposés. D'ailleurs, la figure citée, sous le masque d'un but qui le fait faussement dépendre de la pensée logique, devient d'une dichotomie-antonymique simple, l'une composée : « Tous nous participons à la pièce éternelle, tous nous avons un rôle, tous nous *sommes* et

[14] Alexandru Sever, *Impostorul*, Cartea Românească, Bucureşti, (1977).

paraissons être (...), nous jouons pour paraître ce que nous ne sommes pas, pour cacher ce que nous sommes, et même pour être ce que nous sommes ; cela parce que la fiction fait partie du réseau de l'existence même » *(ibid.)*. Nous reconnaissons la théorie de la simulation et de la dissimulation, énoncée par Lord Bacon et mise en pratique par Jago, Polonius, les sœurs de Cordélie, et d'autres, déjà analysés par nous. Nous reconnaissons la théorie de l'espionnage en chaîne de Montaigne [15], au moment où Iraclide, libéré après son autodénonciation et son internement à l'ospice, est poursuivi par ses anciens en quêteurs et décide de les poursuivre à son tour. « Comme moi-même » (l'agent de Sûreté qui le poursuivait) « était le prisonnier d'un jeu. Tant soit peu méfiant qu'il aurait été, tout prudent, tout expérimenté, il existe dans ce jeu de collin-maillard » (de l'espion espionné) « une si large place pour l'illusion, que n'importe quel théâtre est possible » (p. 461). Nous remarquons : nous sommes et nous paraissons être, victime et bourreau, acteur mais aussi spectateur, poursuivi mais aussi poursuiveur. Tous ces éléments et bien d'autres constituent un berceau idéal pour les faux souvenirs. « L'homme est un animal qui invente des contes ; il a la capacité de se représenter soi-même (...), la vertu (...) de projeter son image » (p. 414). « Jouer le théâtre pour moi-même, être en même temps acteur et spectateur, est une manière de méditer sinon de positions différentes, au moins de deux points de vue » (p. 417). Les souvenirs authentiques empruntent l'auréole de la fiction : « Aujourd'hui je me demande dans quelle mesure le souvenir reste authentique, si dans le temps mon imagination ne l'a pas faussé » (p. 82). La 'fabrication' d'histoires va jusqu'à leur consécration comme réalité. Pour illustrer cette affirmation tout l'ouvrage doit être lu. Cette consécration est possible car « l'intelligence sert tant au bien qu'au mal, à la vérité qu'au mensonge, à la réalité qu'à l'illusion » (p. 138). Ceci nous rappelle la conclusion d'une étude du folkloriste Corneliu Bărbulescu [16]. Il a demandé à son informatrice, Măriuca Lomoară, ce qu'elle aimait dans le conte qu'elle lui avait tout juste raconté (et où l'on parlait de trois enfants aux cheveux d'or) ; elle lui a répondu : « le plus, c'est les garçons que j'ai aimé ; quand j'étais plus jeune, je pensais : est-ce que moi, je ne pourrais faire, à mon tour, un aux cheveux d'or ? »[17]. En retournant à *L'Imposteur*, la pensée dichotomique-antonymique montre son pouvoir même sur les objets : Cristofor Iraclide accuse la falsification des certificats de décès dans le cas de ses deux premières victimes. Parfois, il devait transmettre des lettres dans des enveloppes fermées ; on découvrit que les enveloppes ne contenaient rien ou, parfois, que des feuilles blanches ; « ce qu'ils prenaient pour des enveloppes vides ou des feuilles blanches, constituaient au fait, en elles-même, un message, un avertissement, une indication ; ou les feuilles blanches cachaient, à l'aide de moyens chimiques, des messages déchiffrés ultérieurement » (p. 16).

Les contradictions internes sans nombre du roman d'Alexandru Sever, *L'Imposteur*, retiennent l'attention du lecteur et provoquent sa satis-

---

[15] Voir aussi notre recueil : Montaigne, *Aforisme*, Editura Albatros, București, 1977.

[16] Corneliu Bărbulescu, *Cîteva observații la basmul « Înșiră-te Mărgăritar » (Tip 707 C*)*, în « Revista de etnografie și folclor », nº 4, 1968.

[17] En roumain régional : 'băieții mi-o plăcut mai mult ; mă gîndiam cînd ieram tinără : oare ieu n-oi putia fași unu cu păru de aur?'

faction intellectuelle, à cause même de son unité narrative, dérivée de son unité stylistique, car il est élaboré exclusivement sur la base des connexions possibles grâce à la pensée dichotomique-antonymique, quoique, formellement, cette unité se trouve contredite par la coexistence de la prose, des vers et du texte dramatique (nous n'avons pas assez d'espace pour analyser ceux-ci). Seul ce type d'analyse peut pénétrer suffisamment profond dans le laboratoire de l'écrivain pour expliquer un art, autrement étrange.

L'intérêt croissant pour l'accent fantastique dans le roman et surtout la chasse au mythologème dans la littérature moderne, dus aux échos de plus en plus nombreux des études de Mircea Eliade, imposent la lecture du roman d'Augustin Buzura, *Orgueils* [18], sous leur signe. Car ses pages ne développent-elles pas un thème mioritique[19] : l'union d'entre deux malfaiteurs, l'humanité desquels est rabaissée par l'intérêt personnel, par leur petitesse d'esprit, par leur chasse au pouvoir, jusqu'au crime, de Redman et de Varlaam, contre l'homme vivant en consonance avec son semblable et le cosmos, donc avec la vérité, contre le docteur Cristian ? Ce docteur n'a-t-il pas un *alter ego* féminin, Cristina, perdu parmi les fauves, voulant vivre au milieu de ceux-ci puisqu'il les croyait inoffensifs, car ils se laissaient nourris, de même que le médecin avait cru inoffensifs son collègue Codreanu et le délateur Redman, dans son hypostase de malade mendiant la pitié et la santé ? Et cet *alter ego* n'est-il pas déchiqueté par les fauves, comme il serait bien possible qu'il arrive aussi au chirurgien attiré, dans la partie finale du livre, par le mirage des noces cosmiques [20], mais le refusant, puisqu'il était attendu par son travail et la lutte pour le bien de l'homme (et, peut-être, le déchiquetage serait le second, après sa prison, et le dernier) ? Ne trouve-t-on pas dans l'onomastique du roman une symbolique ? (Redman, l'homme rouge de nos contes populaires, ou le 'peint' en rouge de la période décrite par l'auteur ; Varlaam, le nom du fondateur de la littérature roumaine, ici appartenant à un fondateur à rebours d'une civilisation ; Cristian et Cristina — identité mentionnée —, expliqués par un rêve réveillé quand la barbe d'étoupe du premier est mouillée dans du gas-oil et incendiée — « Il joue le Messie. C'est un grand acteur », l'accuse quelqu'un, p. 191 ; Stela, dont nous apprenons qu'elle dirige son mari au-delà de la mort, comme une étoile — étoile qui prête sa pureté au personnage ; Vera — ce témoin de la vérité ; Andrei — et le martyrage des successeurs ; et ainsi de suite, en passant près du malodorant nom de résonance française, Medaru ou — c'est le comble ! — à côté de 'l'anonyme' auteur du 'journal d'un mouchard').

En sondant plus profondément, ne rencontrons-nous pas dans l'édifice stylistique souterrain une continuelle radiation de la même pensée dichotomique-antonymique, pensée qui permet la formation psychologique de la matrice de cette *coincidentia oppositorum* revenant à tout pas sous la plume de Mircea Eliade ? L'expression la plus précise de cette pensée sort des lèvres du personnage principal de Buzura : « Et voilà, c'est ainsi que passe la vie sur terre, soupira-t-il. N'importe quelle chose blanche

---

[18] Augustin Buzura, *Orgolii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.

[19] Le thème de la ballade populaire roumaine *Mioritza*. Voir Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis Khan* et Georges Dumézil, *Mesajul dinainte de moarte*, in « Secolul XX », nos 2—3/1978, p. 31.

[20] Autre élément de la même ballade.

peut paraître extrêmement noire en même temps. Ça dépend de celui qui regarde » (p. 182—183). Cela puisque nos mots ont une croûte et sous celle-ci peu vent se cacher leurs sens opposés (p. 184). L'un des plus abjects personnages qu'un romancier eût pu surprendre dans la vie, Redman, l'ami de jeunesse et le bourreau de la détention — nocif même dans les temps nouveaux, quoique sur son lit de mort — veut donner le coup de grâce à sa victime. Il s'acharne à déterminer le fils du docteur Cristian à haïr son propre père. A cette fin, il répète devant le fils la réplique du père : « Je t'aurais pardonné n'importe quoi sauf le fait d'avoir douté de moi. Tu m'as cru double » (p. 149). Tout en affirmant le caractère monolithique du médecin, il ne veut que l'infirmer. En niant son propre caractère d'homme à masque, il veut proclamer l'inaltérabilité de sa propre personne ('toute d'un bloc') pour que, par un brusque mouvement de plume de l'écrivain qui l'a conçu, les mots suivants lui échappent, à propos du détenu : « Ses yeux énormes t'obsédaient, ils paraissaient des miroirs où tu te voyais n'importe où tu t'aurais caché » *(ibid.)*, trahissant de cette manière son amère dédoublement. L'admirable comique triste induit par le lecteur du journal du mouchard de l'hôpital (qui voudrait préparer au professeur Cristian un nouvel emprisonnement similaire à celui qui lui a valu l'annulation de son état de communiste et de médecin dédié à tous les hommes, indifféremment de leurs actions ou, au moins, une résidence dans un salon de psychiatrie, à côté de son collègue Iorga, « —Certains, comme Anania, doivent être internés à l'hospice », on suggère même à propos de son préparateur de laboratoire, p. 187) journal qui meriterait une étude en soi, pour ses qualités stylistiques et le penchant de robuste portraitiste de l'auteur, ce comique, ainsi que nous le disions, est en contrepoint, par ses jeux de mots et ses ambiguïtés, avec la pensée dichotomique-antonymique qui se trouve en pleine lumière dans le reste de l'ouvrage. « Il y a des possibilités qui se peut *(sic!)* et des possibilités qui ne se peut pas » (p. 152). Ici encore, le cliché verbal à la mode arrive, tout en se 'dégonflant', dans la bouche de l'inculte, au sens opposé. Pour les exemples on devrait relire au moins la partie mentionnée du roman. Augustin Buzura parie sur la pensée dichotomique-antonymique et gagne le gros lot : « Quelle terrible ironie : nous ne pouvons pas mourir avec notre vrai visage » (p. 235). Cela est prouvé par l'enquêteur Varlaam (celui qui, sans le savoir, refait les tortures des fascistes de Horty, n'étant pas loin d'embrasser Stela devant son propre mari qui est derrière les barreaux, ainsi que l'avait fait les enquêteurs hongrois avec la fille d'un communiste roumain, violée devant celui-ci). Varlaam a tué pendant l'enquête un ancien colonel et demande à la commission médicale appelée pour l'expertise de ne pas voir les lésions et la fracture de base, mais de signer pour un infarctus inexistant (p. 254—256). Les rencontres avec celui-ci, dans la chambre de torture, ne contredisent pas, bien sûr, le monde monstrueux, à deux faces, saisi par l'auteur : « Nos rencontres étaient stéréotypées : chacun de nous connaissait son rôle ; du moment que j'entrais et jusqu'à ce qu'on me mettait de nouveau les lunettes métalliques la pièce se jouait sans modifications » (p. 261). Un cauchemar du faux. Redman initia, à l'instigation de Varlaam, la défiguration morale du détenu innocent : « Ils ont commencé (...) à répendre des faux bruits (...). Ils voulaient détruire mon prestige professionnel, me frapper d'une manière durable, définitive »

(p. 266). Est-ce surprenant que l'ancien médecin assiste, impuissant, à l'explosion de sa propre personnalité ? À la fin d'une enquête inaccoutumée (il n'avait pas été battu), sa tension intérieure se défoule dans des éclats de rire, dès qu'il est ramené dans sa cellule. « Qu'est-ce qu'il ont pu lui faire, mon Dieu ? » se demande son collègue, l'ancien illégaliste. « Il riait stupidement, sans frein, mais, après tout ce temps, l'expression d'épouvante n'avait pas disparu de son visage (...) ; les gestes et les sentiments de Cristian n'étaient plus synchronisés ; ils ne réagissaient plus naturellement ; son imagination prenait le pas » (p. 302). Toute sa vie, comme s'il fut stigmatisé par le comportement dichotomique-antonymique de son ami Redman (celui-ci allait devenir aussi l'accusateur de son propre acolyte, Varlaam), le professeur Cristian se sent le porteur d'un cancer de comportement similaire. Vera, son assistante, qu'il aime sans se le reconnaître ni à soi-même, lui dit : « Je ne suis pas ce que je parais (...). J'ai fait semblant seulement (...). Mais je suis une autre. » Lui, il s'exclame, en se rendant compte que toute sa vie est marquée par le jeu au masque : « On voit que tu ne peux pas garder ton propre visage près de moi » (p. 309). A l'instigation de Redman, son propre fils a un moment de doute : « Il me condamne. Il dit que je suis lâche, égoïste, que je n'ai pas vécu ce que j'ai vécu, que moi qui pourrais faire justice, je me dérobe, que je dis une chose et fais une autre » (p. 316). Ce fils va être dénoncé, à son tour, d'une sale manière, par ses propres amis, des étudiants. Doit-on continuer ?

Si dans *Orgueils* nous découvrons un thème mythique et une symbolique onomastique avec des résonances mythiques, plus important que cela nous paraît être le fait que la construction de l'entier édifice romanesque repose sur le fondement d'une pensée stylistique spécifique au mode mythique d'aborder la réalité, la pensée dichotomique-antonymique, qui suppose la perception de cette réalité comme ayant deux aspects simultanément opposés *(esse — non esse)*. Ainsi conçu, ce roman profondément et douloureusement réaliste, ce roman politique, auquel le mythologème confère un degrès de plus de généralisation, a été écrit pour rester dans l'histoire de la littérature roumaine.

Le sujet peut obliger le critique littéraire à poursuivre une certaine pensée stylistique (qu'il connaît le concept ou qu'il en ait l'intuition). C'est le cas d'Andrei Brezianu dans quelques-uns de ses essais sur Swift[21]. Voilà certains titres (en traduction) des chapitres du premier [22] : « Lemuel Gulliver : Un masque absolutisant » ; « Swift et les masques de la satire : une présence hiéroglyphique » ; « De la parodie espiègle à quelques masques austères » ; « Le masque et l'épée : Swift dans l'arène du pamphlet politique » ; « Le faux mysogine, Swift et la dignité de la femme » (titre qui suggère le masque). Cet essai est suivi par un autre : « Un Swift sans masque » (p. 77). Or, le masque est un symbole parfait de la pensée dichotomique-antonymique. Voilà pourquoi ses conclusions s'approchent de celle qu'aurait pu en tirer un styliste anthropologue (sans qu'A. Brezianu puisse aller jusqu'au bout : ce n'est pas là un reproche, car ce n'était pas là son propos) : « Dans le cas de la satire, celui qui lit doit abstraire et déduire le positif du négatif fournit par l'auteur du message » (p. 32) ; ou encore,

---

[21] Andrei Brezianu, *Odiseu în Atlantic*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
[22] *O nouă abordare a satirei swiftiene*, p. 28.

en citant Maria Helena de Novais Parva : « L'ironiste est par définition 'celui qui dit une chose qu'il ne pense pas, ou qui en affirmant quelque chose dissimule sa propre pensée' » (p. 66). Impulsionné par la pensée avec laquelle il est en contact permanent dans l'œuvre étudiée, il arrive à la définir de manière dichotomique-antonymique : « baroque, et en même temps classique, déchaînée d'une manière dyonisiaque, mais pas moins ordonnée » (p. 67).

Nicolae Balotă a écrit un nouveau livre sur les livres ; certains en sont des livres sur d'autres livres ; quelques-uns de ces derniers parlent eux aussi de livres. Si un journal de lectures, comme c'est le cas de *L'Art de la lecture*[23], pourrait être résumé, le résumé a été déjà fait. L'auteur n'écrit-il pas qu'une bibliothèque est un univers en expansion ? Plus que cela. « Tout n'est que littérature — comme le disait quelqu'un. N'est que? La réduction prouve être, paradoxalement, une expansion. 'N'est que' peut signifier 'seulement', mais peut aussi signifier 'exclusivement'. La submination, au lieu de détruire l'édifice, le fonde à nouveau, plus solidement, sur des fondations propres » (p. 290). Des essais sur l'Univers devenu Livre, les essais d'un sensuel gourmand, se réjouissant de la communion avec cet univers-livre, où l'on trouve le cosmos, l'homme, l'art et, surtout, l'écrivain (doit-on ajouter que, souvent confessé, il se retrouve soi-même avec son entière histoire intellectuelle et affective ?). Les portraits intérieurs d'une œuvre, d'un porteur de plume, d'une époque et, exactement comme le laisse entendre la description de l'image du *Bibliothécaire*, créée par Giuseppe Archimboldo de livres, au début de son tome, un autoportrait ininterrompu, à être perçu dans les livres des autres. Oui, *L'Art de la lecture* est passionnant grâce aux rideaux soulevés : « l'appareil poético-rhétorique laborieux qui flatte en nous le connaisseur, l'amateur de gravures baroques, d'anciens ouvrages d'érudition, plus ou moins vaine, de vastes encyclopédies désuètes » (p. 22) ou au splendide éloge des meubles Biedermeyer qui l'entourent, dans lesquels il *lit* la vie méditative inscrite (p. 412), le geste gracieux de l'adolescent qui fait cadeau à son profeseur Șt. Bezdechi d'un livre rare et leur secrète discussion sur Apollonios et Callimachos, ou les notes éparses mais vibrantes sur les circonstances d'une lecture (Pindare, dans le port de Copenhague, avec les eaux traversées par un hydroglisseur), les évocations trahissant le caractère du critique (Le Muséion d'Alexandrie) ou des trahisons (seraient-elles dues au simple hasard ?) comme : « une telle poésie des délices gastronomiques et, en général, de l'être gambadant dans le lit des impulsions me charme » (p. 21). Tout ceci fait des pages de N. Balotă un pont entre l'homme (le lecteur, l'homme en général) et la critique (voir aussi p. 53, pont reliant aussi les hommes de lettres entre eux). Parfois la lecture lui fait remémorer un souvenir, d'après le système de l'expansion mentionnée (« Je me rappelle comment et où je me rappelait, en mille neuf cent cinquante-six, le vers de Villon », p. 69) — devons-nous le trahir, nous aussi, pour compléter l'image de cet amant des formes fixes, en dévoilant qu'en cinquante-sept nous concevious ensemble un sonnet, lui un vers, nous le suivant ? (La passion lui este restée ; il déplore la disparition du sonnet — non du notre,

[23] Nicolae Balotă, *Arta lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978.

bien sûr — dans des phrases rhytmées comme des vers ; « En vain, des sonnets on en trouve encore. Mais, lui, le sonnet a disparu », p. 180). Une autre fois un entier essai enregistre des états strictement subjectifs (dans le sens de l'application à soi-même d'un thème littéraire de large usage), comme c'est le cas de celui sur le passage du temps (p. 180—183). Finalement, l'élément autobiographique peut devenir cri aussi ; en parlant de la correspondance Goethe-Schiller, il écrit : « j'étais de plus en plus plein du regret de ne pas avoir connu une telle amitié » (p. 411). L'amateur de mémoires et de journaux intimes conçoit son œuvre sous le signe de l'espèce préférée. De tout temps le mémorialiste et le moraliste ont parcouru une partie de leur chemin main dans la main. Ceci explique pourquoi *L'Art de la lecture* reprend et développe certains thèmes du bel opuscule : *Sur les passions* [24]. « Tu aimes les biens de la terre petit à petit tu vas te changer en eux. Tu as aimé les livres, tu vas leur ressembler » (p. 5). Le moraliste se permet des jeux de mots mais jamais gratuits (p. 127) ; parfois il met un masque plus sévère : « La narration est l'un des lieux privilégiés de la tentation » (p. 128), il fouette certains aspects de la contestation occidentale contemporaine, en pensant à Dideront qui « à l'encontre des dits contestataires, été assoiffé de science » (p. 145) ; comme descendant de Montaigne il ne lui reste à constater que : « Être sans préjugés signifie avoir encore des préjugés » (p. 260). D'un mémorialiste-moraliste nous attendons aussi d'inoubliables portraits de ses contemporains (or, ceux-ci, pour Balotă, sont des auteurs et des personnages ; n'oublions pas qu'il avance 'la synchronicité littéraire', c'est-à-dire, précisément, la contemporanéité de tous les hommes de lettres, indifféremment quand et où ils ont vécu, réalisée dans le centre géométrique du Livre). Nous regrettons que l'espace ne nous permet pas de citer en entier, au moins un seul. César, par exemple, est évoqué dans le cadre universel du mythe, puis dans celui du général (comme aspiration de la postérité) ; finalement, il s'incorpore auprès et, surtout, au-dessus de nous : « On ne peut se l'imaginer que pâle de la pâleur des longues vigiles, au front haut, labouré de profonds rides, semblables aux fossés déversant à la lumière du jour le labeur secret, gris, du cerveau, avec des yeux glaciaux, pétrifiés sous l'arcade d'âpre roc des sourcils, avec des pommettes pierreuses d'où les joues dévalent en roulant autour de la bouche fermée, sévère, comme un camp fortifié, hermétique, dans la nuit. » (p. 384).

Quel est le fil rouge de sa méthode critique, appliquée à la manière du jeu libre des traductions les plus attractives du moment (matière d'une possible histoire des traductions) ? La méthode est imposée par le fait qu'il trouve « n'importe où des signes à interpréter pour le lecteur herméneute » (p. 7). *L'Art de la lecture,* grâce à cette ouverture, « aspire à la production de nouvelles formes » (p. 11). La synchronicité littéraire fait du commentateur un « témoin de l'essentialité humaine » (p. 12 et 43). Ainsi, la parole écrite obtient un pouvoir de rédemption, un caractère de fête et permet cultiver des relations « avec *tout* ce qui est humain » (p. 40) ; mais l'on fait cela seulement « les pieds bien ancrés — comme la racine — dans le sol de ta propre culture » (p. 53), ce qui permet la découverte de certaines résonances surprenantes (par exemple : les anciens poètes

[24] Nicolae Balotă, *Despre pasiuni*, Editura Albatros, (1971).

chinois et Pindare, les mêmes et Radu Stanca). Ici est la clé de la projection subjective : « Toute notre culture est fondée sur (...) des souvenirs de souvenirs » (p. 69). « L'homme parlant étant un être par excellence menacé » (p. 269), Nicolae Balotă, celui pour qui « lire veut dire : entrer en communion » (p. 409) et qui essaie, d'une manière lyrique, à « convertir l'Univers en texte » *(ibidem)*, ne se lasse pas d'analyser le mot. Les mots ne s'organisent pas seulement d'après des modèles cosmiques, mais aussi en Bastilles (p. 73), ils traduisent l'impossibilité de l'homme d'embrasser, de comprendre, (p. 77), mais aussi sa possibilité d'embrasser de plus en plus ; en eux « la fin et le commencement se touchent » (p. 79) ; « le mot » est « jaculatoire — tentative de sortir de soi, par l'*ek-staza* (...) poétique » (p. 81). C'est clair pourquoi l'essayiste se lève contre l'écrivain qui « se fait un terrier de ses mots » (p. 94) et loue ceux dans l'œuvre desquels il peut déchiffrer l'existence comme langage (p. 121). Que resterait-il à N. Balotă si la littérature n'était pas ? Il croit en elle sans réserves. Il nous répond : « Quand Orphée se tait, les pierres commencent à chanter » (p. 334). La littérature est totale puisqu'elle est instituée sur l'amour.

L'amour des livres et des écrivains est celui qui donne la chance de fusion avec l'universel, par leur intermédiaire, la clarification de soi-même par le livre, et la clarification du livre par soi-même, en symbiose. En constatant ceci, le styliste anthropologue que nous sommes définit son comportement de critique comme l'un métaphorique.

Dans les pages ci-devant l'auteur a donné des exemples de la manière dont les concepts de la stylistique anthropologique peuvent être appliqués dans la critique littéraire. En démontrant que les définitions des figures du langage des mots peuvent être appliquées dans les Beaux-Arts aussi, les exemples mentionnés sont aussi valables pour la critique dans ce domaine-là, ce qui est, d'ailleurs, réalisé, modestement, dans le début de notre essai. Nous croyons que, de la même manière, le critique de n'importe quel art peut bénéficier de ce nouveau pas vers une connaissance plus approfondie de l'œuvre.

RETORICA LUI DIMITRIE GUSTI

MIRCEA FRÎNCULESCU

Dimitrie Gusti era cunoscut, pînă de curînd, nu atît ca autor al acestui tratat [1], cît, mai ales, ca poet și cronicar dramatic. Istoria literară stăruie, de obicei, asupra a două evenimente din activitatea, altminteri lipsită de manifestări spectaculoase, a profesorului ieșean. Primul, polemica din 1846 cu Alecu Russo în legătură cu piesa *Băcălia ambițioasă*, este una dintre puținele dispute ideologice din presa vremii, ceea ce explică, dealtfel, amploarea ce s-a dat ulterior controversei, nu însă și opiniile părtinitoare. Al doilea — o veritabilă surpriză — a fost confirmarea paternității lui Gusti asupra *Poemului Putnei*, după ce acesta fusese atribuit multă vreme lui Eminescu.

După mai bine de două decenii în 1875, apare, tot la Iași, ediția a doua : *Ritorică pentru tinerimea studioasă*, justificată prin necesități de ordin practic : „O lipsă totală a cărței, ș-o cerință generală precumpănind asupra puterilor mele m-a făcut după putință a corege, adăogi și retipări *Ritorica*". Versiunea definitivă, la care ne vom referi în continuare, nu se deosebește structural de cea dintîi ; eforturile autorului se concentrează, într-adevăr, asupra preciziei în exprimare — sesizabilă și în stabilitatea terminologiei —, precum și asupra ilustrării definițiilor cu mult mai multe citate din cultura română ; abia acum Dimitrie Gusti are efectiv posibilitatea de a-și alege exemplele din genuri și stiluri destul de variate — avantaj pe care nu-l puteau avea predecesorii lui (și nici el însuși, la 1852). Drept urmare, *Ritorica* devine „românească" și prin larga reprezentare a modelelor de proveniență autohtonă, culese din scrieri literare, istorice, juridice, din discursuri politice și conferințe publice etc. În plus, noua ediție aduce o mai accentuată participare personală la discuțiile de idei, cu deosebire în analiza unor categorii strîns legate de expresivitatea proprie limbii noastre (de pildă, la *eufonie*, *armonie imitativă*, *metonomie* etc.) și în comentariile privind calitățile și defectele de stil, care se numără printre cele dintîi încercări de critică aplicată pe text.

Tratatul profesorului ieșean, așa cum ni se prezintă el astăzi, reprezintă nu numai „tipul ritoricei" antice și moderne, ci conservă și urme ale unor faze intermediare, pe care autorul, printr-o neașteptată inspi-

[1] Tipărit prima dată la Iași, în 1852, cu titlul : *Ritorică română pentru tinerime ;* am reprodus un capitol *(Elocuțiunea)* din această ediție în antologia *Retorică românească*, București, Editura Minerva, 1980, p. 112—206.

Rev. ist. teorie lit. tom. 30, nr. 3, p. 427—439, București, 1981.

rație, s-a silit să le reție din „bibliografia" curentă în timpul său. La un examen mai atent, s-ar descoperi, probabil, și analogii cu lucrări ce ilustrează diverse orientări din trecutul disciplinei, în funcție de preferința pentru anumite părți ale teoriei discursului *(invenție* și *dispoziție*, pe de o parte, *elocuție*, pe de alta). Mergînd în pas cu vremea lor, teoreticienii noștri din epoca modernă se orientează fără excepție spre cultura franceză, prin intermediul căreia asimilează și concepții ale gînditorilor antici, preferînd deci o sursă indirectă în locul unor informații nemijlocite, ce le erau accesibile încă din anii adolescenței. Nu e cazul să ne mirăm de această stare de lucruri, pentru că un exemplu grăitor de ceea ce putea fi considerat atunci drept „modernism" îl aflăm chiar la profesorii greci din principate, la Vardalah, de pildă, imitatorul lui Blair și Marmontel. Ne mărginim să remarcăm numai că Marcovici, Gusti, ca și alți literați care mai învățaseră, printre ultimii, carte grecească (Heliade Rădulescu ș.a.), nu apelează vreodată direct la operele lui Aristotel, să zicem, și avem toate motivele să credem că nu au citit o pagină în original din marea cultură elină. Dimpotrivă, ei utilizează scrieri destul de recente, în speță cursuri universitare sau „pour les classes de rhétorique des lycées et des collèges", apărute uneori cu numai cîțiva ani mai înainte. Cu toate acestea, după cum vom vedea, în paginile *Ritoricii* străbat idei străvechi, din timpurile cînd arta cuvîntului se înfrățea cu filozofia și cu logica, astfel introduse încît par formulate chiar în momentul elaborării cărții. Și acesta este un merit pe care autorul „nu-l împarte cu nimeni", cum ar spune el însuși.

Ca niciodată pînă acum, se face simțită aici prezența ambianței sociale și artistice moderne : apariția vieții politice și a oratoriei parlamentare, consolidarea romantismului, răspîndirea tiparului (cu efecte și asupra formelor de exprimare). Alături de aceste influențe exterioare, sînt lesne de observat evoluțiile în interiorul sistemului : proponderența acordată *elocuțiunii* în defavoarea celorlalte secțiuni *(invențiunea, dispoziția, acțiunea)*, ca rezultat al unui îndelungat proces de „literaturizare" a retoricii, desfășurat în cea mai mare parte în afara granițelor țării noastre. Aderînd la această direcție, Gusti o folosește în beneficiul culturii noastre în continuă dezvoltare, de unde își alege numeroase exemple, decupate în general cu pricepere și cu spirit de discernămînt. Mai receptiv la nou decît maeștrii săi, profesorul ieșean realizează pentru prima dată o vastă panoramă a valorilor spirituale românești, avînd drept orientare o ideologie clară și coerentă. Astfel încît intențiile mărturisite cu modestie în *Prefața ediției întăia* sînt cu mult depășite după aproape un sfert de veac, progresul înregistrat putînd fi urmărit și în noua listă de *Scriitori români întrebuințați în Ritorică* [2].

În sfîrșit, trebuie să recunoaștem, fără a diminua valoarea cărții, că, dacă îndeobște autorul recuperează din opere ratate sau mediocre — cum ar fi piesele lui Bolintineanu, N. Istrati, N. Scurtescu — fragmente care se salvează cel mult prin corectitudine, el face cîteodată concesii prea mari unor creații ce nu pot fi recomandate cu nici un chip, sau unor traduceri defectuoase. Fabula lui Seulescu, *Judecătoriul*, citată ca exemplu

[2] În care este inclus și istoricul francez Edgar Quinet, mare prieten al românilor, soțul Hermionei Asachi.

de stil simplu, e la fel de „întortocheată" și „greu de înțeles" ca și poeziile criticate mai înainte. De asemenea, oricît am fi de îngăduitori cu cele dintîi transpuneri din literatura clasică, nu putem trece cu vederea unele stîngăcii care întunecă sau denaturează sensul original. Este la fel de adevărat, însă, că Dimitrie Gusti nu dispunea, ca profesorii francezi, de culegeri și ediții comentate, după cum era lipsit și de celebrele tratate de oratorie ale antichității, care, în treacăt fie spus, cu puține excepții, nu sînt traduse nici astăzi. Cu cît măsurăm mai mult firava tradiție retorică și nivelul culturii clasice din acele timpuri, cu atît mai temerară ne apare o astfel de inițiativă și mai vrednică de stimă realizarea ei.

★

Care sînt, totuși, cărțile de referință ale lui Gusti? Mărturisim că nu e ușor să le numim „modele" sau „izvoare", știind că acești termeni evocă, în mod curent, ideea de „compilație", de „imitație servilă". Aceasta pentru că transpunerea mecanică a unui criteriu valabil în beletristică la un alt domeniu — cunoașterea științifică — apasă ca o obsesie istoria literară aproape ori de cîte ori discuția ajunge pe terenul vechii arte a cuvîntului. Ignorarea unui principiu fundamental în propagarea retoricii mai curînd decît distanța ce ne desparte de acele vremuri explică, în parte, această confuzie de planuri, din păcate, destul de încetățenită. O cît de sumară incursiune în trecutul disciplinei ne arată că, din Renaștere pînă în pragul secolului nostru, generații de cărturari nu contenesc să-și declare fidelitatea față de celebrele tratate greco-latine, de unde împrumută efectiv majoritatea preceptelor și clasificărilor. În toată această perioadă în care sentimentul de proprietate culturală conta prea puțin, nenumărate definiții și exemple circulă de la un autor la altul, uneori parafrazate, de regulă, însă, copiate cuvînt cu cuvînt. Criteriul noutății de concepție fiind, în principiu, absent, ceea ce se poate remarca este numai felul în care este prelucrată, eventual detaliată și îmbogățită, o idee formulată cu mult timp înainte. Dacă operația de identificare a contribuției fiecărui retorician ar fi una dintre cele mai dificile, mai transparente sînt evoluțiile de ansamblu. Oricum însă, ca în orice știință, și aici progresul se face prin acumulare, prin dezvoltarea unor adevăruri îndelung verificate de experiență. Evident, originalitatea nu este exclusă, ea se manifestă în alt fel decît în literatură și este mult mai limitată. Ca obiect de studiu, retorica recomandă tinerilor, la rîndul ei, principiul imitației în toate etapele pregătirii discursului și, mai tîrziu, în capitole speciale de compoziție.

Dimitrie Gusti adoptă și el aceeași atitudine de acceptare conștientă a lecției înaintașilor, care i se înfățișa înnobilată cu toate titlurile cucerite într-o existență milenară. Prin însuși acest fapt, sarcina lui nu devenea mai ușoară. În țară, difuziunea destul de largă a ideilor clasice în cultura română[3] pregătise contactul cu teoria care le dă justificare, ceea ce explică, de altfel, succesul *Ritoricii* în epocă. Cu toate acestea, autorul nu se putea sprijini pe o tradiție proprie, fie numai pentru ilustrarea tuturor procedeelor expresive cunoscute. Din străinătate veneau zeci, dacă nu sute de lucrări, inegale ca valoare și atît de eterogene, încît dificultatea unei selecții se putea transforma oricînd în derută. De bună seamă că profesorul

[3] Cf. D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, București, Editura Minerva, 1971.

ieșean își asuma o mare răspundere în momentul cînd pornea să scrie și el o „retorică nouă", după ce în prealabil își formase o idee foarte clară despre felul în care aceasta urma să fie elaborată : „Regulele de bună samă că sunt acele ale tuturor ritoricilor vechi și nouă ; exemplele însă aplicate la ele sunt acele ale oratorilor clasici : greci, romani, francezi ș.l.t., cum și acele ale scriitorilor români noi și vechi. A trebuit să pun întâi pe cei streini și clasici, și apoi pe ai noștri spre a avé modelurile nainte și totodată a vedé cît de aproape sau de departe ne aflăm de ele". De unde și-au luat „regulele", autorul nu ne spune. Să încercăm, pe cît va fi cu putință, să le identificăm în literatura de specialitate ce va fi trecut prin mîinile fostului bibliotecar al școlii domnești din Iași. Fiindcă, din motive lesne de înțeles, nu putem cuprinde tot textul *Ritoricii*, alegerea noastră s-a oprit asupra părții întîi, *Invențiunea*.

Înainte de a intra în subiect, Gusti se oprește asupra evoluției mijloacelor de exprimare : „Limbagiul, acest vehicul al comunicării simțimintelor și ideilor noastre, dintr-un element necesar a devenit un instrument de lux [4], și e de o forță irezistibilă cînd mai ales este bazat pe rezonămînt" *(Prefața* la ediția a doua). Societatea română, care cunoscuse într-un răstimp relativ scurt trecerea de la lecturile de „folos" și „moralnice" la cele de „plăcere", era încă și mai impresionată de progresele tiparului, de rapiditatea transmiterii informațiilor, fenomene în expansiune, cu atît mai interesante pentru contemporani : „Viața popoarelor de astăzi, pe picior de civilizațiune, se mișcă prin două elemente puternice : prin cuvînt și prin scriere (publicitate). Această din urmă acum, foarte adese și cu repezeciune înlocuiește discursul ; miile de esemplare se răspîndesc c-o iuțală nenchipuită și pe un spațiu înspăimîntătoriu". Preocuparea pentru calitatea și felul transmiterii mesajului nu este străină de obiectul de cercetare al retoricii, manifestîndu-se, dimpotrivă, ca o „constantă" în istoria disciplinei. Aflată în permanent contact cu viața socială și politică, această știință se aliniază sistematic vremurilor noi și asimilează — e drept, cu o oarecare reticență — specii oratorice necunoscute în antichitate (vezi *discursul de recepție, proclamațiunea* etc.), pe care le raportează totdeauna la un ansamblu de reguli și clasificări prestabilite. Revenind la cursul expunerii lui Gusti, să mai observăm că vădita concurență dintre aspectul scris și cel vorbit nu provoacă acea îngrijorare des întîlnită la maeștrii apuseni : „Deosebirea între cuvînt și scriere este numai în forma lor, pentru că fondul e unul și același ; căci și oratorul și scriitoriul trebuie să aibă în privire : situațiunea sa, sujetul ce-l trătează și auditoriul la care se adresează".

Teoria ritoricei începe, în mod tradițional, cu definiția și descrierea sferei de cuprindere a „artei de a vorbi" — o sinteză a unor puncte de vedere unanim acceptate. Cele cîteva date sumare despre *Originea ritoricei* sînt redactate cu textele franțuzești în față : „Tot aceea ce omul a redus în artă mai întâi i s-a arătat prin instinct ; așa și elocvența a fost mai nainte de ritorică, căci după ce limba vorbitoare a ajuns pînă acolo,

[4] Pentru accepțiunea termenilor, cf. A. Filon : „[...] on a fait du langage un instrument de luxe et de plaisir ; on ne s'est plus contenté de la clarté, on a exigé des ornements ; et ce qui n'était qu'un instinct, un besoin, est devenu un art et une jouissance". *Eléments de rhétorique Française*, Deuxième édition, revue et augmentée, Paris, L. Hachette, 1834, p. X. (Exemplarul pe care l-am consultat poartă ștampila cu însemnarea : „Biblioteca Academiei Mihăilene, 1835").

ca să poată rosti mai multe idei la un loc legate, de bună samă că s-a aflat barbaţi mai iscusiţi carii să diriguiască organul graiului, şi aşa să descopere espresiuni vii, plăcute şi armonioase. Voltaire zice că : «o pasiune puternică şi un pericol grabnic deşteaptă într-o clipă imaginaţiunea »" [5]. Exemplele lui Voltaire (nu o selecţie proprie, cum s-ar crede), ca şi concluzia, sînt reproduse tot după *Retorica* lui Filon, la fel distincţia dintre oameni *elocvenţi* prin natură, *oratori* şi *retori*; şi profesorul francez se opreşte aici. Cum informaţia i s-a părut autorului insuficientă, el o completează cu alte citate, culese din alt manual : „D. Villemain încă zise că : «Elocvenţa este un dar şi o artă ». Ca dar, este capacitatea de a mişca ; ca artă, este facultatea de a dispune şi esprima ideile şi simţimintele astfel, ca să producă emoţiune" ; „Quintilian a zis : «Inima este care face a fi elocvent ». Şi această sentinţă e o definiţiune" [6]. Din aceeaşi sursă provin şi consideraţiile următoare, privind condiţiile ce se cer oratorului modern : „Puterea rezonămîntului, ghibacia înorînduirei părţilor sujetului şi cuviinţa limbagiului nu caracterizază elocvenţa ; pentru că toate calităţile aceste pot fi la un loc întrunite, fără ca să producă elocvenţa ; elementul caracteristic al ei este emoţiunea (mişcarea) care vine din inimă şi care strabate în inimă" [7].

După ce revine asupra *studiului ritoricei* într-o manieră mai personală, cel puţin în aparenţă, Gusti abordează o temă mult dezbătută de la Aristotel încoace : *împărţirea* în cele trei genuri. Ceea ce surprinde aici este prezenţa unei străvechi observaţii privind timpul relatării : „*genul demonstrativ* se referă mai de ordinariu la prezent", „*genul deliberativ* trătează mai cu deosebire despre viitoriu", „*genul judeţiar* se rapoartă la trecut", deşi majoritatea contemporanilor ignorează acest aspect [8], cercetat cu mare atenţie în secolele anterioare şi reexaminat astăzi cu toată seriozitatea [9]. De asemenea, comparativ cu alte lucrări, neaşteptată este extensiunea acordată genurilor oratorice, ilustrate cu variate „modele". Bineînţeles, clasificarea stabilită este o pură convenţie pentru că în realitate graniţele sînt mişcătoare, după cum ne avertizează Le Clerc, ale cărui exemple s-au dovedit într-atît de convingătoare, încît, la numai cîţiva ani, Andrieux le transcrie şi el, cu unele omisiuni, iar mai tîrziu Gusti le reproduce in extenso : „Deşi aceste trei genuri trătează despre materii

[5] „Tout ce que les hommes ont réduit en art a commencé par être un instinct. Ainsi l'éloquence a précédé la rhétorique. Aussitôt que le langage a été assez formé pour exprimer plusieurs pensées liées ensemble, il a dû se trouver des hommes plus habiles que les autres à manier cet instrument, et à trouver des expressions vives, pittoresques et harmonieueses. « Une forte passion, dit Voltaire, un danger pressant appellent tout d'un coup l'imagination » [...]", A. Filon, *op. cit.*, p. 2.

[6] „L'éloquence, a dit M. Villemain, est un don et un art. Comme don, c'est la capacité d'être ému; comme art, c'est la faculté de disposer et d'exprimer ses idées et ses sentiments de manière à communiquer l'émotion" ; „Quintilien l'avait déjà dit: « *Pectus est quod disertos facit*, c'est le cœur qui rend éloquent ». Cette sentence est une définition." E. Géruzez, *Cours de littérature*, Première partie, *Littérature, Rhétorique*, Douzième édition, Paris, Jules Delalain, 1860, p. 82.

[7] Cf.: „La force du raisonnement, l'habile disposition des parties, la convenance du langage, ne caractérisent pas l'éloquence: car toutes ces qualités peuvent se trouver réunies sans produire l'éloquence; l'élément caractéristique, c'est l'émotion qui vient du cœur et qui pénètre le cœur". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 82—83.

[8] Excepţie face doar Géruzez, care indică şi izvorul: *Retorica* lui Aristotel *(op. cit.*, p. 87—88).

[9] Kibedi Varga stabileşte şi o analogie aproximativă cu genurile literare *(Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, p. 25—27).

deosebite și ele în sine se deosebesc, totuși adeseori le găsim amestecate la un loc. Laudele oamenilor virtuoși nu sunt decît niște îndemnuri către virtute, și așa genul demonstrativ este amestecat în acel deliberativ. Se vorbește despre alegerea unui general și Cicero, lăudînd pre Pompei, trage asupra-i toate voturile; aice deliberativul este în acel demonstrativ. Cicero ne dovidește că Arhias trebuie pus în numărul cetățenilor romani; pentru ce? pentru că are un geniu ce va face onoare statului; aice este județiarul cu acel demonstrativ. Cicero apără dreptul vieței lui Milon, dovidește înaintea judecătorilor inocența și curajul său, arătîndu-le totodată și folosul ce va putea dobîndi de la dînsul patria; aice se găsesc întrunite județiarul, demonstrativul și deliberativul" [10]. Lipsește concluzia, formulată cu mult timp înainte de Batteux, pe care o reținuse Marcovici din scrierile celor doi retoricieni francezi: „On donne au discours le nom du genre qui y domine". Intrăm, astfel, în contact cu o întreagă tradiție. Teoria discursului urmează o cale naturală, subliniază toți „maeștrii criticii". Alegerea lui Gusti se oprește și de astă dată asupra unui text recent: „D. Andrieux, profesore la școala politehnică din Paris, în *Cursul* său *de Bele-litere*, zice: «Totdeauna trebuie a începe prin *a afla* aceea ce vroiește cineva să zică asupra sujetului ce are a trata; apoi *a dispune* sau înorîndui lucrarea sa în ordinea cea mai cuviincioasă; și în fine *a zice* cînd e chestiunea de un discurs rostit și *a stiliza* cînd e chestiunea de un discurs scris»" [11]. Tot acolo găsește și o opinie anterioară, cu mai mare autoritate: „D. La Harpe și el esprimă aceeași idee cînd zice: «Oricare ar fi materiile asupra cărora se exersează arta oratorică, totdeauna trebuie a începe prin a-și forma sujetul, ideile, probele și mijloacele de succes ce poate înfățoșa; apoi a dispune sau înorîndui părțile lui într-un ordin natural și judecios; în fine, a ști să li trăteze într-un stil potrivit cu caracterul discursului; și aceasta din urmă datorie a oratorului, carea, după Cicero și Quintilian era cea mai gré din toate, este și astăzi; pentru că încîntînd urechea și imaginațiunea se ajunge pănă la inimă și se înduplecă" [12]. La rîndul lui, Géruzez reluase acest ultim frag-

[10] Cf.: „[...] nous remarquerons que ces trois genres ne sont pas tellement séparés, qu'ils ne se réunissent jamais: le contraire arrive dans la plupart des discours. Que sont presque tous les éloges et les panégyriques, sinon des exortations à la vertu? On délibère sur le choix d'un général; l'éloge de Pompée détermine les suffrages en sa faveur *(Cicer., pro lege Man.)*: voilà le *démonstratif* uni au *délibératif*. On prouve qu'il faut admettre Archias au nombre des citoyens romains: pourquoi? parce qu'il a un génie qui fera honneur à l'empire *(Id., pro Archia)*: voilà le *démonstratif* uni au *judiciaire*. [...] l'orateur romain défeud Milon, et il exhorte ses juges à le conserver dans Rome à cause de son innocence, de son courage, et de l'utilité qui en reviendra à la patrie: voilà le *délibératif* et le *démonstratif* unis au *judiciaire*." Jos.-Vict. Le Clerc, *Nouvelle rhétorique, extraite des meilleurs écrivains anciens et modernes...*, Troisième édition, Paris, 1830, p. 8—9 (ediția întîi, 1823, nu ne-a fost accesibilă).

[11] „Il faut toujours, dit M. Andrieux, commencer par *trouver* ce qu'on veut dire ou écrire sur le sujet qu'on doit traiter; il faut ensuite *disposer* son ouvrage dans l'ordre le plus convenable; enfin, il faut le *dire*. C'est cette dernière partie qui s'appelle *élocution*, lorsqu'il s'agit d'un discours prononcée, et *style*, lorsqu'il est question d'un discours écrit". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 89; în notă găsim și trimiterea: „*Cours de Belles-Lettres*, professé à l'école polytechnique".

[12] „La Harpe a exprimé la même pensée. « Quelles que soient les matières sur lesquelles s'exerce l'art oratoire, il faut toujours commencer par concevoir son sujet, et les idées, les preuves, les moyens de succès qu'il peut offrir, en disposer ensuite les parties dans un ordre naturel et judicieux; savoir enfin les traiter dans un style adapté au caractère du discours; et ce dernier devoir de l'orateur, qui était, au jugement de Cicéron et de Quintilien, le plus difficile de tous, l'est encore aujourd'hui: car c'est en charmant l'oreille et l'imagination que l'on arrive jusqu'au cœur et qu'on parvient à pe[illegible]uader. » *Ibidem*.

ment din *Retorica* lui Le Clerc [13], pe care o și menționează, de altfel, în încheierea considerațiilor sale. Dar jocul influențelor este departe de a se fi încheiat ; La Harpe însuși nu făcuse altceva decît să transcrie o idee formulată cu mult timp înainte [14]. Putem, așadar, să înregistrăm fără crispare și paralelismele între *Ritorică* și modelele sale, mai degrabă preocupați la modul în care sînt reprezentate principii teoretice cu o atît de mare stabilitate, decît stăpîniți de teama că am submina meritele autorului român. Comparația cu textele de referință ne arată, din acest punct de vedere, că, din totalitatea elementelor tehnicii persuasiunii, cîte se mai păstraseră pînă în secolul al XIX-lea, el știe să rețină esențialul și că, uneori, prezentarea lui este mai cuprinzătoare decît a fiecărui model luat în parte, ceea ce presupune o viziune personală în privința selecției materiei. Planul închegat și maniera cursivă de expunere infirmă, de asemenea, ipoteza unei prelucrări mecanice.

Definiția și trăsăturile generale ale *invențiunii*, de pildă, sînt tratate sumar de Le Clerc și Filon, ultimul, probabil, furnizîndu-i lui Gusti doar un singur citat, din *Dialogues sur l'éloquence* [15]. Cantitatea de cunoștințe nu este, însă, în acest caz, criteriul care determină opțiunea autorului ; el vrea să stabilească o punte de legătură cu paragraful precedent și să deschidă o cale clasificărilor ulterioare : „Invențiunea oratorică stă întru a afla în sujetul de tratat toate mijloacele prin care să se poată agiunge la scopul propus. În genul judeciar și-n acel deliberativ, scopul este de a îndupleca, astfel ca convingerea oratorului să poată trece în spiritul auditoriului sau cetitoriului. În genul demonstrativ, scopul principal e de a plăcé și mișca. Oratorul deci pentru ca să reușească are dară trebuință de a convinge, de a plăcé și de a mișca : va convinge dovedind sujetul sau faptul ce-l spune ; va plăcea atrăgîndu-și asupra stima și simpatia auzitoriului ; va mișca adresîndu-se la pasiuni. Din aceste se vede că oratorul trebuie să satisfacă și interesăze rezonul, sufletul și inima" [16]. Prezente, ca pretutindeni în carte, cu rol de ultim argument, sursele antice evocate în continuare sînt preluate, mai liber, din opera unui alt retorician : „Pentru triumful acestei lucrări, marii maeștri ai oratoriei Cicero și Quintilian zic că oratorul nu trebuie să fie străin de orice fel de cunoștinți ; căci varietatea lor dau spiritului mai multă putere și întindere,

---

[13] *Ed. cit.*, p. 11.

[14] Cf. : „[...] quelque sujet que l'Orateur ait à traiter, soit general, soit particulier, il faut d'abord qu'il cherche les moyens de persuader ce qu'il avance. Il faut ensuite qu'il donne un ordre aux moyens qu'il a jugés convenables à son sujet ; il faut, enfin, qu'il sçache énoncer chaque chose selon son importance ou sa dignité [...]". B. Gibert, *La Rhétorique ou les Regles de l'Eloquence*, p. 33 (apud A. Kibedi Varga, *op. cit.*, p. 32) ; e inutil să mai demonstrăm originea antică a acestor observații.

[15] A. Filon, *op. cit.*, p. 5—6.

[16] Cf : „L'*Invention oratoire* consiste à trouver, dans un sujet donné, les moyens d'atteindre au but qu'on se propose. Dans le genre judiciaire et dans le genre délibératif, le but est de persuader, pour faire passer dans l'esprit de celui qui doit prendre une décision ou porter un jugement la conviction qui anime l'orateur. Dans le genre démonstratif, l'intention dominante est de plaire et d'émouvoir.

En général, l'orateur a besoin, pour réussir, le convaincre, de plaire et d'émouvoir ; il convaincra en prouvant ce qu'il avance ; il plaira en s'attirant l'estime et la sympathie de son auditoire ; il émouvra en s'adressant à la passion. Il devra donc satisfaire et intéresser la raison, l'âme et le cœur [...]". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 91.

comparaţiuni neprevăzute şi argumente neînvinse" [17]. Nu ne mirăm că Dimitrie Gusti, gîndindu-se la „cel vechi", se referă numai la cei doi „mari maeştri". Limitîndu-se la izvoare franceze, el ignora că multe dintre preceptele invenţiunii, printre care şi cel de mai sus, îşi au originea în *Retorica* lui Aristotel.

Modelul îndepărtat al retoricilor din toate timpurile transpare cu mai mare claritate tocmai în această parte a teoriei discursului, *invenţiunea*, păstrată, în esenţă, aşa cum o concepuse, în urmă cu mai bine de două milenii, Aristotel. Trimiterile la prototip sînt însă rare în paginile secţiunii întîi, pentru că Dimitrie Gusti recurge iarăşi la o lucrare mai accesibilă [18]. Cu toate acestea, clasificarea stagiritului nu este greu de identificat în împărţirea „mijloacelor de a dezvolta şi îmbogăţi sujetul": *Despre fapte*, *Despre pasiuni*, *Despre rezonare*. Din manualul lui Filon alege profesorul român şi o idee preliminară: „Cel întăi chip al dezvălirei unui sujet este de a căuta tot aceea ce-i mai real în el, adică însuşirile ce-l alcătuiesc, şi lucrările sau faptele cele de căpitenie ori lăturale ce i se rapoartă [19]. Şi asemănările cu acest text se opresc deocamdată aici. Celebrele *locuri comune* celor trei genuri [20], pe care Filon nici măcar nu le mai numeşte astfel iar tratatele de literatură le prezintă sub formă de rezumat, sînt descrise după lucrări recunoscute ca tradiţionaliste. Pentru a evidenţia foloasele *definiţiei*, de pildă, autorul găseşte puncte de sprijin într-un curs universitar de la începutul secolului: „Prin definiţiune putem trage un argument chiar din natura lucrului ce tratăm şi a dovedi că sau e bun sau rău" [21]. Distincţia între definiţia filozofică şi aceea oratorică, absentă în manuale mai noi, poate proveni la fel de bine din aceeaşi carte, ca şi din *Preceptele* lui Girard; exemplele ne trimit însă şi la alte izvoare, mult mai vechi. Astfel de speculaţii circulau frecvent în secolele anterioare, cînd *definiţia* era revendicată, în egală măsură, şi de celelalte ştiinţe. Arnauld şi Nicole, de pildă, adoptînd clasificarea unui gînditor german, Jean Clauberg, încadraseră noţiunea respectivă, împreună cu *genul şi specia*, printre *lieux de logique* [22], fără să omită nici sensurile curente în alte domenii (geometrie, filozofie [23]). Cu timpul, multe clasificări şi observaţii de amănunt s-au pierdut, ceea ce explică înţelesul foarte general dat aici definiţiei filozofice. Interesant este faptul

---

[17] „Les anciens exigent qu'autant qu'il est possible l'orateur ne soit étranger à aucune espèce de connaissances" (p. 9); „Des connaissances variées donnent à l'esprit plus de force, plus d'étendue; il a plus d'objets sur lesquels il peut s'exercer, dont il peut tirer des comparaisons, des argumens [...]" (p. 10). M. Andrieux, *Rhétorique française*, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes, Paris, Brunot-Labbé, 1825; cf. şi L'abbé Girard, *Préceptes de rhétorique, tirés des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Édition entièrement refondue [...], Bruxelles, A.Jamar, f. a., p. 24—25.

[18] A. Filon, *op. cit.*, p. 6 şi urm.

[19] „La première méthode de développement consiste à chercher ce qu'il y a de réel au fond du sujet, c'est-à-dire les qualités qui le constituent, et les faits essentiels ou accessoires qui s'y rapportent." *Ibidem.*

[20] Şi, în general, oricărui subiect: „Ils sont appelés *communs*, parce qu'ils servent indifféremment à toutes les causes, à tous les sujets. [Cicéron,] *Orat.*, c. 36; *de Orat.*, III, 27, etc.", Le Clerc, *op. cit.*, p. 27.

[21] „Par la définition, l'orateur trouve dans la nature même de la chose dont il parle une raison pour persuader ce qu'il en dit", Le Clerc, *op. cit.*, p. 28.

[22] *La Logique ou l'Art de penser*, Édition ..., publiée par C. Jourdain, Paris, Hachette, 1846, p. 229.

[23] *Ibidem*, p. 91—92.

că un banal exemplu, singurul, de fapt, din această categorie : „Omul este un animal raţional", aflat de profesorul ieşean în retorici din secolul său [24], poate fi regăsit tocmai în *Logica de la Port Royal* [25]. De bună seamă, pe Gusti nu l-a preocupat contactul cu alte ştiinţe decît în mod accidental. Citatele următoare, din Bossuet, D'Aguesseau, Fénelon *(Lettre à l'Académie française)* marchează marginile documentării sale [26]. Un vers din Bolintineanu, un fragment din *Istoria critică a românilor* de Hasdeu şi un altul din Young, autor ignorat de profesorii francezi, dar foarte preţuit în ţara noastră, completează inventarul de citate „clasice". Astfel, prin coroborarea unor idei selectate din diverse lucrări şi prin înmulţirea exemplelor avansează, de aici înainte, cursul expunerii.

Celelalte locuri comune intrinseci erau analizate, cu secole în urmă, prin comparaţie cu noţiuni din metafizică. Sub această formă s-a conservat analogia, stabilită în antichitate de Aristotel, între tehnica [27] argumentaţiei şi dialectică, ambele fiind considerate ca „metode" în aflarea adevărului. Corespondenţele între cele două discipline nu-l mai interesează aici pe profesorul român ; le vom reîntîlni, însă, în ultima parte a capitolului, la „rezonare". Deocamdată, care va fi fost linia urmată de autor e mai greu de spus, deoarece textul se îndepărtează de lucrările maeştrilor de pînă acum. La *comparaţie*, doar „cele trei chipuri" ale ei şi diferenţa faţă de „figura de asemine numire" evocă observaţiile lui Le Clerc [28]. Dintre discursuri, singurul care mai poate fi identificat este un celebru „cuvînt" de amvon, prezent în multe retorici redactate după Crevier : „Bourdaloue în *Cuvîntul despre providenţă*, arătînd cît de nedreaptă este părerea aceluia ce cutează a nega providenţa, argumentează de la cele mai mici la cele mai mari în următoriul chip : «El crede că un stat nu poate să fie bine cîrmuit decît prin înţelepciunea şi sfatul unui principe. [...]»" [29]. *Contrariile, lucrurile ce se resping, circumstanţele, anticedentele şi consecventele, cauzele şi efectele* încheie seria locurilor comune numite altădată şi „artificiale" (adică produse „cu artă") sau „meşteşugite" (cum le spunea Piuariu), pentru că „se rapoartă la imaginaţiune" şi solicită din plin inventivitatea oratorului. Pentru exemplificare, se reproduc largi extrase din discursuri antice (Cicero, Isocrate) şi moderne (Bourdaloue, Fléchier, Massillon, V. A. Urechia), din scrieri istorice vechi (Titus Livius) şi noi (Thiers), din opere literare variate (Racine, Fénelon, J. J. Rousseau, Silvio Pelico, Hasdeu, cu *Odă la ciocoi*) şi chiar din descrieri geografice („fenomenul aurorei", cu explicaţia ştiinţifică a lui Bailly [30]).

---

[24] Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29; Le Clerc, *op. cit.*, p. 29.

[25] *Logique...*, p. 91.

[26] Cf. Girard, *op. cit.*, p. 29—30; Le Clerc, *op. cit.*, p. 28—30.

[27] Cu aproximativ acelaşi sens au mai fost utilizaţi, în decursul timpului, termenii „artă" şi „meşteşug", pe care îi întîlnim şi în retoricile româneşti.

[28] *Op. cit.*, p. 32.

[29] Cf.: „Bourdaloue, voulant faire sentir combien est déraisonnable et inconséquent celui qui ose nier la Providence, argumente ainsi par la comparaison du moins au plus: « Il croit qu'un état ne peut être gouverné que par la sagesse et le conseil d'un prince [...] », Le Clerc, *op. cit.*, p. 32—33 ;" [...] cette pensée: « c'est être déraisonnable et inconséquent, que d'oser nier la Providence », est développée par Bourdaloue, de la manière suivante: « Le mondain croit qu'un État ne peut être gouverné que par la sagesse et les conseils d'un prince [...] »", Girard, *op. cit.*, p. 30.

[30] Culeasă din A. Filon, *op. cit.*, p. 12—13.

Utilizate mai cu seamă în genul juridic, *locurile comune estrensece*: *legea, titlurile scrise, renumele, jurămîntul, mărturii*, sînt probe exterioare raţionamentului (nu şi interesului cauzei); de aceea, unele tratate apărute în secolul trecut ori le omit, ori le consemnează foarte pe scurt. Nici Dimitrie Gusti nu insistă asupra lor, subliniind, în concluzie, importanţa faptelor, în ansamblu, ca sursă de „modele fluide", a căror eficacitate depinde de împrejurări şi de natura subiectului abordat: „Prin aceste exerciţii artificiale spiritul înavuţit şi înmuiet la fiecare ocaziune va şti să se folosească fără de a se gîndi mult la locurile comune, care de sine îi vor veni nainte, precum unui muzicant iscusit care cutrieră tuşele pianului, fără a se mai gîndi la dificultăţile degetelor".

Lăsînd deocamdată deoparte „trebuinţele" ce au „de ajiutoriu pe dreapta jiudecată", autorul se ocupă în continuare de pasiuni — „al doilea chip în dezvălirea unui sujet" sau, cum spune azi, a doua calitate necesară, dacă nu indispensabilă, pentru realizarea unui bun discurs: „După ce s-a aflat ce trebuie definit sau istorisit într-un sujet, se cuvine a căuta aceea ce poate mişca pasiunile între ascultători sau cetitori, căci ele, fără de a voi, lucrează asupra sufletului şi inimei noastre" [31]. Autoritatea „celor vechi" domină aici pe toată linia; mai întîi în plan teoretic: „Cicero zice că toată elocvenţa stă în a mişca sau emoţiuna, şi emoţiunea este consecvenţa pasiunilor". De fapt, nu „consecvenţa", ci „consecinţa", rectificare pe care o face însuşi autorul la distanţă de două pagini, cînd, lucru de mirare, fraza se repetă; „pasiunile sunt dară sufletul elocvenţei" [32], notează el în concluzie. Ceva mai departe, o parafrază după Platon pune în relief „efectul cel mare al pasiunilor în arta oratorică": «Un discurs nu este elocvent decît numai atunce cînd face vreo lucrare în sufletul ascultătorilor, [...] orice discurs ce te va lăsa rece, ce nu-ţi va desfăta spiritul, ce nu-ţi va mişca nicidecum măruntaiele şi inima, oricît de frumos s-ar părea, nu va fi nicidecum elocvent». Cicero nu spunea, deci, nimic nou cînd, mai tîrziu, va relua această idee, într-o formulare mai ştearsă: «Toată puterea discursului nu trebuie să ţintească decît spre a mişca coardele cele ascunse, pre care natura le-au pus în inimile oamenilor» [33]. Marele orator, care a trecut prin filtrul experienţei personale întreaga teorie a argumentaţiei, reconfirmă un precept cu incontestabilă valoare, de vreme ce s-a transmis, de la un autor la altul, secole de-a rîndul: «Nu este cu putinţă ca acel ce ascultă să se plece la durere, să se pornească la plîns, sau să se înduioşască, dacă oratorul nu se va arăta pătruns de aceste simţiminte, pre care voieşte a le însufla [34].

---

[31] Cf.: „Après avoir trouvé dans un sujet ce qui doit être défini, décrit ou raconté, on doit y chercher ce qui peut émouvoir les passions. Les passions sont les émotions involontaires qui agissent sur notre âme". A Filon, *op. cit.*, p. 16.

[32] Cf. „Toute l'éloquence, dit Cicéron, consiste à émouvoir. L'émotion est la conséquence des passions: les passions sont donc l'âme de l'éloquence". É. Géruzez, *op. cit.*, p. 105.

[33] Cf.: „Platon dit qu'un discours n'est éloquent qu'autant qu'il agit dans l'âme de l'auditeur. Tout discours qui vous laissera froid, qui ne fera qu'amuser votre esprit, et qui ne remuera point vos entrailles, votre cœur, quelque beau qu'il paraisse, ne sera point éloquent. Voulez-vous entendre Cicéron parler comme Platon en cette matière? Il vous dira que toute la force de la parole ne doit tendre qu'à mouvoir les ressorts cachés que nature a mis dans le cœur des hommes" Le Clerc, *op. cit.*, p. 50—51.

[34] „Il est impossible que l'auditeur se livre à la douleur, à la haine, à l'indignation, à la crainte, à la pitié, si tous ces sentimens ne sont profondément imprimés dans l'âme de l'orateur qui veut les inspirer." *Ibidem*, p. 55, ; în notă: „Cicéron, *de Orat.*, II, 45".

Pe aceeași cale au ajuns pînă la noi unele observații de amănunt, cum ar fi cele ale lui Quintilian, consemnate altădată de Marcovici într-un paragraf special: *Pentru imaginație*, din *Cursul de retorică*, și acum de Gusti care, apelînd tot la izvoare franceze, nu cunoaște traducerea înaintașului său: „Însă, s-ar zice, cum putem simți cu viociune lucruri și fapte ce nu au nici un raport direct cu noi, care lucruri ni sunt cu totul streine și noi să căutăm a le deștepta și în alții? La această întrebare răspunde foarte bine Quintilian cînd zice: «Cu toate că noi nu suntem stăpîni asupra mișcărilor noastre, totuși ne putem face icoane așa de adevărate și vii despre lucrurile ce nu-s de față, încît să ni se pară că le avem naintea ochilor noștri [...]»" [35] etc.

Contribuțiile modernilor, puține cîte sînt, se întemeiază, de asemenea, cu rare excepții, pe exemple antice. Cuvîntările lui Cicero și Antonius, precum și *Ifigenia* (în *Aulida*, de Euripide) i-au inspirat lui Marmontel distincția dîntre pateticul direct și cel indirect, transpusă pe larg și în paginile *Ritoricii*, prin intermediul lui Géruzez [36]. Reflecțiile unui alt reputat teoretician evocă personaje din *Iliada*: „Fénelon încă zice: «Cei vechi nu se mulțemea de a zugrăvi lucrurile și întîmplările numai firește, dară pe lîngă adevăr ei adăogea și pasiunea. Omir nu ne-nfățoșază nici pre un tînăr perind în rezbel fără de a-i da niște însușiri plăcute [...]»" [37] etc. În fine, ampla comparație între oratoria lui Caius Gracchus, lipsită de podoabe stilistice, dar cu atît „mai barbată, mai vie și mai înavuțită", și „trăsăturile cele strălucite", cu „discripțiuni împătimite", ale lui Cicero provine chiar dintr-o istorie latină, *Nopțile atice* de Aulus Gellius [38], după cum menționează Filon, puțin surprins și el de această „curioasă alăturare", deloc avantajoasă pentru exponentul elocvenței romane. „Exemple de patetic" mai află profesorul ieșean în *Retorica* lui Le Clerc, mereu consultată, și cu folos, pînă acum: „Dimosten ne dă un esemplu de patetică cînd atenenii dedați trîndăviei, înmoloșați de lux și necontenit îndeletniciți la jocuri și spectacule suferea fără de-a murmura și mai fără de-a băga în samă că Filip, regele Macedoniei, încalcasă rămășița Greciei, pentru de a-i supune și pe ei. Oratorul vrînd a-i scoate din această funestă letargie li vorbește în următoru' chip (I Filipiac): «Atenenilor, dacă macar de-acum nainte, pentru că aceasta nu ați făcut-o mai de mult, veți judeca ca și Filip [...]»" [39]. Prezența unui

---

[35] „Mais comment sentir vivement des choses qui n'ont qu'un rapport indirect avec nous, ou même qui nous sont purement étrangères? Comment éprouver une émotion vive et profonde pour la faire naître dans les autres? Voici sur ce sujet la pensée de Quintilien: « Aidons-nous, dit-il, du secours de l'imagination. Par elle nous pouvons nous faire des images si vives et si justes des choses absentes, qu'elles les rendent présentes et comme exposées à nos yeux. » [...]" etc., Andrieux, *op. cit.*, p. 117; cf. și Girard, *op. cit.*, p. 59—60.

[36] *Op. cit.*, p. 106—107; cf. și Andrieux, *op. cit.*, p. 134—135.

[37] „Les anciens ne se sont pas contentés de peindre simplement d'après nature; ils ont joint la passion à la vérité. Homère ne nous montre pas un jeune homme qui va périr dans les combats sans lui donner des grâces touchantes...", Le Clerc, *op. cit.*, p. 53—54.

[38] A. Filon, *op. cit.*, p. 20—24.

[39] „De son temps les Athéniens plongés dans l'oisiveté, amollis par le luxe, continuellement occupés de jeux et de spectales, souffraient sans murmurer, et presque sans s'en apercevoir, que Philippe, roi de Macédoine, envahît le reste de la Grèce pour les assujettir à leur tour. Démosthène veut les tirer de cette funeste léthargie; il leur parle en ces termes, *Ier Philippique:* « Athéniens, si dès maintenant, puisque vous ne l'avez pas fait plus tôt, vous voules raisonner comme Philippe [...] »", *op. cit.*, p 65—68.

singur discurs modern, *Despre numărul cel puțin al aleșilor* de Massillon [40], ne-ar putea crea impresia că, în ultimele secole, vechiul *pathos* trece printr-o perioadă de eclipsă. În realitate, însă, nu atît „pasiunile oratorice" ca atare, cît modul lor de manifestare diferă față de timpurile cînd ele încă reprezentau un obiect de reflecțiune pentru retori. Ceea ce s-ar putea obiecta, deci, modernilor ar fi apercepția teoretică redusă, comprehensiunea scăzută pentru evenimentele contemporane, din care nu au lipsit cuvîntările avîntate, descătușînd energii multă vreme oprimate. Gusti și-ar fi putut alege astfel de exemple chiar din istoria țării noastre, fără să le caute prea departe, fiindcă Revoluția de la 1848, Unirea, împroprietărirea țăranilor constituiseră tot atîtea prilejuri de afirmare a patosului unor oratori ca Bărnuțiu, Kogălniceanu ș.a.

Pornind de la modele menționate, eventual și de la altele, fără însă să manifeste vreo preferință anume pentru vreunul dintre ele, Gusti lucrează, cum am zice astăzi, cu o adevărată bibliografie în față, convins că realizează o lucrare științifică în sensul cel mai deplin al cuvîntului. În limitele firești impuse de o disciplină în principiu rezistentă la inovații, autorul dispune de o oarecare libertate de acțiune, sesizabilă în stabilirea inventarului de concepte, în alegerea exemplelor, manifestată, de asemenea, prin deschiderile largi spre contemporaneitate. Lectura *Ritoricii* oferă, în afara declarațiilor de principiu (mai ales din *Prefața ediției întăia*), și cîteva indicii formale în sprijinul afirmației de mai sus : numeroasele referiri la „maeștri", respectarea citatului, notele de subsol, indicele de nume (numai pentru scriitorii români). Ajunse pe teren românesc, preceptele antice, reinterpretate cu rîvnă în ultimele secole și necontenit adaptate noilor condiții social-culturale, formează pe mai departe fundamentul teoretic în funcție de care se organizează, prin aceeași firească alianță de vechi și nou, demonstrațiile practice. Din această perspectivă, sensibil diferită de cea de azi, rezultă o primă concluzie : absența dimensiunii istorice. La *dispoziție*, de pildă, din simpla enumerare a autorităților în materie, în ordinea fixată de autor : Buffon, Cicero, Géruzez, Marmontel, Quintilian, Boileau, Horațiu, Andrieux, apoi din nou Cicero (ca orator), Bridaine, Plinius cel Bătrîn, Desèze, Bossuet, Fléchier, Socrate, Asachi, Demostene, M. Kogălniceanu ș.a., înțelegem că ideea de evoluție este exclusă. Să mai reținem, totodată, că pentru prima oară autori români contemporani sînt așezați, fără urmă de reținere, alături de nume celebre din toate timpurile.

În al doilea rînd, *Ritorica* reconfirmă valabilitatea unui principiu de mare tradiție, cu origini tot în antichitate, conform căruia tehnica persuasiunii nu are un „gen determinat" (Aristotel), în sensul că poate cuprinde aproape toate ramurile științei : drept civil, filozofie (metafizica, dialectica și morala), arhitectură, artă militară, medicină, astrologie și agricultură (Cicero[41]). Această concepție pătrunsese de timpuriu și în cultura română, prea puțin alterată de eroziunea timpului : de pildă, Piuariu știa și el că „buna cuvîntare", întrucît se îndeletnicește cu diverse „meșteșuguri și măiestrii", precum astronomia, fizica, „doftoria", „arithmetica", „zo-

[40] Cf. *ibidem*, p. 71—73.

[41] „*De oratore*", traducere făcută de G. D. Neștian, București, Editura Casei Școalelor, 1925, *Cartea întîi*, p. 20—29.

grafia", „nu are hotărîtă şi osebită materie, ci preste toate şi la toate să întinde", iar mai tîrziu Marcovici, vorbind de elocvenţă, se referea în egală măsură la „o poemă sau la o oraţie". Fără să fie tot atît de explicit ca predecesorii lui şi independent de ei, Gusti alege aceeaşi cale cînd recomandă ca vrednice de luat aminte şi de urmat scrieri din domenii foarte diferite. Dacă pînă acum am văzut că preferinţele autorului depăşesc cadrul strict al oratoriei, se cuvine să arătăm că o situaţie privilegiată nu poate fi revendicată nici de creaţiile beletristice, cum se crede îndeobşte. Chiar la *Elocuţiune*, secţiunea cea mai evident marcată de efectele „literaturizării", din repertoriul de nume nu lipsesc istorici (Salustius, Titus Livius, Tacitus, Bolingbrocke, Thiers, Edgar Quinet), moralişti (La Rochefoucauld, Fontenelle, Joubert, Saint-Lambert), astronomi (Laplace), naturalişti (Buffon, zugrăvind gîsca şi „păseruica colibri"), oameni politici (Mirabeau, Metternich), filozofi (Aristotel, Pascal, Condillac, Hegel, „marele filozof german"). În acest context, apare ca firească prezenţa cîtorva personalităţi ale culturii noastre : Ion Neculce, Mihail Kogălniceanu, B. P. Hasdeu (cu un fragment din *Istoria critică a românilor*), Ion Ghica (la *stilul simplu*, cu un întreg capitol din *Convorbiri economice*), care în acel moment nu beneficiau de un statut de scriitor în înţelesul de azi al cuvîntului, şi, desigur, pentru mulţi contemporani, nici de notorietatea necesară pentru a fi înregistraţi într-o lucrare cu caracter normativ. Curajoasa iniţiativă, demnă de tot interesul, a impus o direcţie ce s-a transmis, prin manualele de literatură imediat următoare, pînă în zilele noastre.

OBSESII ȘI STRATAGEME DE SALVARE

ALEXANDRA INDRIEȘ

Poezia *Spre toamnă* din volumul *Plumb* / p. 15/ este reprezentativă pentru tipul de poezii bacoviene în care se închide cercul unei adînci contradicții interne : dorința de a muri și totodată conjurarea ei printr-un întreg scenariu de stratageme [1]. Se cere însă precizat de la început că dorința de extincție în poezia lui G. Bacovia are un caracter tot atît de paradoxal ca de pildă tăcerea în sistemul poetic blagian, ambele fiind realități estetice, *semne* poetice prin care se constituie un limbaj. Ne va interesa, aici, modularea motivului, mai ales prin tehnica repetiției cu variațiuni.

În prima și ultima strofă, similii-identice, chemarea neantului e exprimată prin forma înstrăinată a unei sciziuni a eului, în situația de delir, „gîndul" adresîndu-se imperativ subiectului enunțării : „Pe drumuri delirînd, / Pe vreme de toamnă, / Mă urmărește-un gînd / Ce mă îndeamnă : / — Dispari mai curînd !" vs „Și mereu delirînd / Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă îndeamnă : — Dispari mai curînd !..." Deosebirea între determinantele „Pe drumuri" și „Și mereu" marchează, pe plan iconic, trecerea de la actele de vagabondaj la cel de retragere într-un loc închis, de odihnă, iar pe plan expresiv-semnificativ, continuitatea obsesiei. Mai importantă este acțiunea „gîndului" asupra „eului", ca diferență între „Mă urmărește" și „M-adoarme", căci somnul, oricum, nu este moartea, astfel încît poemul pare a se încheia totuși nu într-un cerc vicios, ci printr-o ieșire din el, pe baza unui soi de sofism poetic, posibil datorită polisemiei verbului *a dispărea*. *A dispărea* poate însemna a muri, dar totodată a te sustrage angoasei prin somn, a nu mai fi gonit pe străzi de gîndul persecutator, care *urmărește*, ci de a-l transforma pe nesimțite chiar pe acesta într-un gînd legănător, narcotic, care *adoarme*. Și, în sfîrșit, ultima deosebire, mergînd tot în sensul celor arătate, adăugarea punctelor de suspensie la semnul exclamării în strofa finală, detaliu ce atestă încă odată că la G. Bacovia instinctul poetic infailibil era dublat de conștiința dozării mijloacelor de expresie.

Între cele două strofe quasi-refren se desfășoară o goană. Dar este oare o fugă *după*, *spre* dispariție, sau o fugă *de* gîndul dispariției ? Este o stare confuză, de atracție-respingere a neantului, mai precis a obsesiei neantului. Comportamentul bizar, actele discontinui exprimă această

[1] Citatele după G. Bacovia, *Opere*, București, 1978.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 441—454, București, 1981.

ambiguitate, care permite dezvoltarea poeziei ca temă cu variațiuni. Avem de-a face cu un adevărat scenariu, începînd cu actul atît de tipic bacovian : „În casa iubitei de-ajung, / Eu zgudui fereastra nervos, / Și-o chem să vadă cum plouă / Frunzișul, în tîrgul ploios". Îi urmează, în acea discontinuitate și aleatorie a itinerarului imaginar bacovian, o situație care, dimpotrivă, apare aici o singură dată în opera sa : „Dar, iată, și-un mort evreiesc... / Și plouă, e moină, noroi — / În murmure stranii semite / M-adaug și eu în convoi". Sistemul poetic al lui G. Bacovia constă mai ales în combinarea între lexeme și acte / situații care apar extrem de frecvent și un element nou, neprevăzut, prin care „monotonia" devine un factor de regie a textului, constitutiv în opoziția : asemănător vs diferit, obligatoriu vs aleatoriu etc. Trăsătura semică *diferit* este aici actualizată ca straneitate, în toate sensurile. În strofa a patra, singura conținînd mai multe microtexte, tempo-ul sintactic și semantic se precipită. Versul : „Și nimeni nu știe ce-i asta —", ambiguu în aparentu-i prozaism, face trecerea spre un alt moment, din nou tipic bacovian, pătrunderea în unul din locurile „obligatorii", fatidice ale itinerarului : „M-afund într-o crîșmă să scriu". Expresia pare — și este — a sordidității. Să nu uităm că pentru Bacovia *a scrie* este un soi de osîndă acceptată nu fără voluptate quasi-masochistă. Dar versul acesta, în cadrul strofei, se află în opoziție disjunctivă ca alternativă între *a scrie* și *a rîde* : „Sau rîd și pornesc înspre casă, / Și-acolo mă-nchid ca-n sicriu". Disjuncția ca alternativă creează echivalențe metaforice subiacente : *a se afunda* ≈ *a se închide*, *crîșmă* ≈ *casă* / = *sicriu* /. Astfel, sintaxa disjuncției și semantica alternativei se vădesc, semiotic, factori regizorali de tragic-carnavalescă echivalare : casa și crîșma sînt similare locuri de morbidă securitate, răspunzînd, pe plan fictiv, teatral, îndemnului de dispariție. Teatral, spunem, ca reprezentări sau, mai degrabă, ca înscenări ale morții. Locuri securizante, totuși, fiindcă apar după un periplu obositor și fără ieșire din anxietate, față de care crîșma și casa-sicriu sînt adăposturi, iar scrierea sau rîsul, tentative de izbăvire și de regăsire de sine. Subliniem că echivalarea între termenii disjuncției : *sau — sau* ca și între cei ai conjuncției : *și — și* are sensul de „totuna", deci aceeași valoare, respectiv non-valoare. A-și *chema* iubita și a se *adăuga* unui convoi mortuar, același eșec al încercării de a face să participe — la jalea proprie și la cea a anotimpului — și de a participa — la jalea altora.

Nu putem trece nici peste opoziția violență vs surdinare / atenuare, tot specific bacoviană, între gestul de zguduire nervoasă a ferestrei și paralelismul subtil al expresiei monotone, ritmice, confuze a tristelor alterități : a alterității cosmice, prin ploaie, a alterității umane, prin murmure. Similar, între *a rîde* și *a scrie* există o opoziție între gesticulația violentă :— cunoscutul rîs nervos bacovian — și cea interiorizată, tăcută : scrisul. Retragerea, cum am arătat, *fie* în crîșmă, *fie* în casă, sînt și ele un fel de simulacre de alternative ale unui scenariu de salvare din angoasă. Și totuși, final, înlocuirea morții prin somn, ca formă așa-zicînd benignă a dispariției, lasă șansa unei reluări. Punctele de suspensie desemnează chiar suspendarea activității, a scrierii, nu ca element de regie, de spectacol, ca actul denumit ca atare în text, ci ca scriere adevărată, efectivă, a *acestei* poezii, ca moment dintr-un itinerar estetic : opera.

Conotanta dominantă a poeziei *Spre toamnă* este intrazitivitatea, non-factivitatea : nimic nu se schimbă, nimic nu se întîmplă în fond : se trece dintr-o situaţie în alta, dintr-un loc într-altul.

Cum am văzut, identităţii şi alterităţii din „refren" îi corespunde, pe planul textului ca întreg, o similară opoziţie între situaţii „tipice" şi „atipice", fapt care face din poezia *Spre toamnă* un exemplu concludent pentru regia ca „repetiţie cu variaţiuni". Ca atare, o scurtă analiză a compoziţiei acestei poezii nu este fără interes. Situaţiile şi termenii, cum am arătat, se echivalează reciproc, în cadrul textului, fără a se constitui / cu excepţia unei singure comparaţii / în figuri de stil obişnuite. În strofele mediane, fiecare situaţie sau termen constituie o gradaţie, o intensificare faţă de precedentul, pe cînd în finalul-refren avem de-a face cu o atenuare ; deci un *crescendo* în tratare, care duce, în *coda*, la reluarea expunerii în *descrescendo*. Precizia muzicală a tehnicii repetiţiei cu variaţiuni se vădeşte şi în următoarele raporturi : strofe de cinci versuri / refren : expunere — coda / vs strofe de patru versuri / tratare, / cu sistemul de rime : în refren rimează între ele versurile 1, 3, 5 şi 2,4, pe cînd în strofele intermediare rimează versurile 2 şi 4, iar versurile 1 şi 3 sînt nerimate ; refrenul se opune şi ca strofă de cinci versuri, catrenelor din tratare, versul suplimentar conţinînd „obsesia", faţă de care toate celelalte sînt „stratageme de salvare". Cu o precizie aproape matematică sînt situate în corpul textului elementele de variaţiune : sintagmele introductive ale versurilor 1 şi 3 la refren, respectiv strofa centrală / a treia din cinci /, ca variaţiune în cadrul sistemului poetic propriu.

Structura semică, în acest tip de poezii, este binară : identitate vs alteritate, pe toate planurile, „variaţiunea" fiind elementul „alteritate" faţă de „repetiţie" ca „identitate". Finalul poeziei *Spre toamnă* e o întoarcere la punctul de plecare, dar nu exact acelaşi , nu în cerc perfect închis, etanş, ci identicul e „alterat", violenţa „urmăririi" fiind atenuată în „adormire". În orice caz, este clar că Bacovia, confesivul, poetul de notaţie spontană etc. etc. este, în fond, un mare tehnician.

Reiese că *situaţiile* bacoviene sînt şi *stratageme* de salvare, ca fugă de obsesie / *a se rătăci* /, ca delir, beţie, somn şi mai ales ca încercare de împărtăşire a angoasei / *a veni, a iubi* /. *Note de toamnă* / 29 / e un monolog la fereastra, încă închisă, a iubitei / dovadă imperativul, insistent pînă la pleonasm : „Deschide, dă drumu-, adorato" / despre moarte, ca eveniment : „În tîrg, o fată tristă a murit, — / Şi-au dus-o pe ploaie, şi-au îngropat-o...", şi ca destin : „Întreg pămîntul pare un mormînt ..." Monolog imaginar, fără altă realitate decît poezia însăşi, căci în planul ficţiunii / iconic / e „Tăcere ...", o tăcere de toamnă şi plumb, în care „numai ploaia dă cuvînt". Acest „discurs" muzical al ploii, prin care se exprimă toamna cetăţii, constituie fundalul dorinţei celui de afară de a fi primit înăuntru / „Dă drumu, e toamnă în cetate / „ —, spre a rosti ceea ce şi rosteşte, dar — astfel — ca discurs eşuat, fără auditor, fără părtaş. Oricum, o uşurare, „a da cuvînt" jalei. Proiectat în viitor, monologul macabru la geamul iubitei — obsesia e a propriei morţi — se învederează ca imposibil leac împotriva anxietăţii, căci : „Nimic tu nu vei auzi din cîte voi avea de spus..." / *Nervi de toamnă*, 55 /. Un „remediu" se întruchipează în schimb în bine cunoscuta poezie *Cuptor* /35/. Ca prim pas „strategic" apare chiar actul ilocuţiei, fapt subliniat prin turnura „colocvială"

a versului 2 : „Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ţi spun ; / Pe catafalc, de căldură-n oraş —/ Încet, cadavrele se descompun." Obsesia morţii se extrapolează într-o propensiune spre morbiditate, nu lipsită de cruzime şi de accente sadice, asupra întregii lumi, concentrîndu-se apoi asupra iubitei : „Cei vii se mişcă şi ei descompuşi, / Cu lutul de căldură asudat ; / E miros de cadavre iubito, / Şi azi chiar sînul tău e mai lăsat /.../ Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito, / Şi-ncet, cadavrele se descompun". Nuanţa necrofilă, specifică şi unuia din maeştrii săi, Edgar Allan Poe, e indeniabilă. În plus, un soi de „răutate", perceptibilă în jignirea — intenţionată sau prin nepăsare — adusă femeii prin relevarea unor detalii fizice dizgraţioase. Conotaţia aceasta se întăreşte prin preconizarea unui remediu fără menajament : „Toarnă pe covoare parfume tari, / Adu roze pe tine să le pun" — plasat ca element neaşteptat, nou, între quasi-repetiţia motivului central / loc marcat de noi în citatul precedent prin puncte de suspensie în paranteză, spre a sublinia caracterul de incidenţă, de intruziune a *diferitului* în *asemănător* /. Dacă primul act, cerut imperativ, urmăreşte ascunderea mirosului de cadavru al iubitei prin „parfume tari", al doilea, înscriindu-se în continuarea sa, indică totodată un simulacru al înmormîntării. Cu referire la propria persoană, pantomima parodică exorcizantă în sens carnavalesc a morţii se desfăşoară, cum am arătat, în *Poemă în oglindă* /52 şi u./. Comparaţia casă — sicriu din *Spre toamnă* anunţă întrucîtva acest „tratament homeopatic" al obsesiei morţii, care stă şi la baza *comediei* în care, iubita într-o circumstanţă, „eu" în alta, joacă rolul mortului peste care „celălalt" presară flori. Darea în spectacol e una din stratagemele imposibilei salvări. O vom regăsi ca delir, histerie etc. în contextele simulării şi alienării. „Tabietul" e o altă stratagemă. Din acest punct de vedere este de studiat poezia *Decembrie* /19/. Aici vrem să relevăm alt remediu : focul, remediu împotriva obsesiei frigului / simbol al morţii şi însingurării / „Te uită cum ninge decembre ... / Spre geamuri, iubito, priveşte — / Mai spune s-aducă jeratec / Şi focul s-aud cum trosneşte. // Şi mînă fotoliul spre sobă ..." Iar senzaţia de „bine" aflată la iubită se concentrează în exclamaţia : „Ce cald e aicea la tine". Motivul focului ca remediu împotriva frigului morţii apare hiperbolizat în *Frig* : „E mai trist departe-n prăpăstii, / Să faceţi foc pe zi de mai multe ori ; / O, trebuie să fie trist departe-n prăpăstii ..." /102/. „Iluzia" încălzirii celor din genunile neantului prin focul din odăile celor vii e o exacerbare pînă la absurd, la incongruenţă logică a „stratagemei" simili-realiste, verosimile din *Decembre*. Lectura e alt remediu, iluzie a vieţii : „Ce mai este ... cărţi de noapte / Mai citesc, şi-mi pare că sunt viu" — / *Tăcere*, 152 /. Şi în *Decembre* /19/ iubita e îndemnată : „Citeşte-mi ceva de la poluri". Tema însă e modelată mai departe, într-un vers repetat : „Nu rîde ... citeşte-nainte". *Nu rîde* înscrie aici o semnificaţie nouă — teama de deriziune. Uneori, neputinţa salvării prin deriziune : „Tremur, tremur, tremur... Orice ironie / Vă rămîne vouă —" / *Rar*, 25 /. Dacă ţinem cont de numeroasele propensiuni spre batjocură ale poetului, îndeosebi ironizarea iubitei care citeşte din *Poemă în oglindă*, ne dăm din nou seama de ambiguităţile şi contradicţiile profunde ale acestui sistem poetic atît de „monoton". Vestitul oximoron „ţară tristă, plină de humor" / *Cu voi* ..., 107 / se potriveşte — oricît de paradoxal ar părea, nu numai „ţării lui Hübsch" ci şi teritoriului cu conotaţii cînd bachice, cînd orfice,

denumit, nu fără aceeaşi oscilaţie între iluzionare şi zeflemea : „Bacovia / Ţară de încîntări / Şi viaţă liniştită" şi mai ales cu ambiguitatea atitudinii faţă de raţiune : „Bacovia / Ţara cînd tace / Orice cuget . . ." / *Staţă la Bacovia*, 252 /. Trista consolare a renunţării la logos — odihnă în moarte — obsesie devenită, într-o răsturnare semnică, stratagemă de salvare : „Acolo, unde nu-i nimeni / . . . / Unde toate sunt ştiute /. . . / Acolo, unde nu-i nimeni, / Şi nu mai trebuie / Nici un cuvînt" / *Sic transit* . . ., 191 / conexează microtextele.

Dar, în fond, ceea ce caută poetul — omul — la iubită este mai mult decît dragostea, este înţelegerea, „simpatia", cum se decodează situaţia într-o poezie tîrzie : „Cînd căutăm / Cuvinte / În dragi dicţionare. . . / — Amor / — Iubire / — Adorata . . . / . . . / Era şi vorba, / — Simpatie. . ." / *Studiu*, 275 /. Căldura focului este una din întruchipările acestei simpatii. Dar, mai ales, capacitatea, sugerată, a femeii de a-l asculta, de a-l lăsa *să spună* . . . Actul ilocuţiei ca act izbăvitor de greul din suflet se exprimă şi fără adresantă, prin o seamă de formule colocviale, unele smulse din adîncurile unei conştiinţe turmentate : „Un moment, să gîndesc . . ." / *Din vremuri*, 144 /. Sau, cu ambiguizarea suferinţei într-o amară autoironie : „Vom spune că toamna a venit . . . foarte trist — „ / *Scîntei galbene*, 77/.

O altă strategemă importantă pe care o putem urmări pornind tot de la poezia prim analizată, *Spre toamnă*, este somnul. Sau, mai precis, starea de semi- sau inconştientă : a uita, a nu mai şti de nimic : „Să nu mai ştiu nimic, ar fi un singur mod —" — un singur mod de a suporta agonia : „Un bec agonizează . . ." şi reificarea : „Umbra mea stă în noroi ca un trist bagaj —" / *Nocturnă*, 44 /. Somnul este cînd remediu, cînd suferinţă, obsesie a izolării şi eşecului : / De-acum pe cărţi voi adormi uitat, / Pierdut într-o provincie pustie" / *Plumb de toamnă*, 45 /; „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii . . ." / *Umbra*, 87 /. Somnia e şi o stare halucinantă, semihipnotică : „Apoi, veni şi-o blondă în salon . . . / Şi-aproape goală prinse, *adormită*, / De pe clavir, o scripcă înnegrită — / Şi urmări, pierdută, marşul monoton" / *Marş funebru*, 71 s.n.). Sau, şi mai evident, în gradarea *ameţit — adormit* : Melancolia m-a prins pe stradă, / Sunt ameţit. / . . . / Nimicnicia m-a prins pe stradă ; / Am adormit". /*Nervi de primăvară*, 80 / . Acest aberant „am adormit" ca simptom al „nervilor" şi totodată ca ascunsă stratagemă de eschivare dintr-o insuportabilă existenţă a variat şi în alte poezii : „Şi-n curentul unui gang aţipesc, plin de ploaie" / *Nocturnă*, 99 /. Aşişderea în proză : „în mijlocul odăii dorm în picioare" / *Bucăţi de noapte*, 315 /. Iar în *Belşug* /112/, o echivalare metonimică, prin vecinătate textuală, decodează fără echivoc somnia autohipnotică : „O emoţie . . . o amorţire . . .".

Dacă obsesiile sînt comune — comune propriului text, al altora, condiţiei umane — stratagemele sînt uneori bizare, excentrice, de-o pustiitoare ironie : „dar această singurătate se poate admite, mestecînd o bucată de pîine, prin aceste locuri . . ." / *Dintr-un text comun*, 344 /; sau : „Şi plictisit / De-a vieţii / Întrebări . . . / Răspunsul, — / Meschin / Şi fugitiv . . . / În loc / De-atîtea lacrimi, / Să ploaie, liniştit !" / *Pace*, 276/.

Obsesii : moartea, singurătatea, frigul mizeria, monotonia, timpul. . . Ce le unifică ? Sau, mai precis, nu se ascunde oare nimic în dosul lor ? *Înăuntrul* lor ? Intuiţia ne spune că da : toate acestea nu sînt semnificate,

ci semnificante, semne poetice ale unei obsesii mai profunde, mai persistente și, poate de aceea, camuflate : repetiția. Obsesia iterativității. Insuportabilă nu e moartea — care ar putea veni chiar ca remediu — ci revenirea obsedantă a gîndului morții : repetiția sa. Cercetarea lingvistică ne confirmă intuiția. Să ne oprim numai asupra numeroaselor ocurențe ale adverbului *iar* : „În parc regretele plîng iar..." / *Decor.*, 7 / : starea depresivă de regret e introdusă, pentru prima dată, ca repetiție. Similar : „Și tu iar tremuri, suflet singuratec, — " / *Singur*, 37 / ; „Azi iar mi-i frică... și cred, și sper ..." / *Amurg*, 116 /. Verbul *a veni* este deseori introdus în discurs cu semnul iterativității, întărit și prin conjuncție : „Iubito, și iar am venit..." / *Trudit*, 38 /, prin interjecție : „Oh, primăvara, iar a venit ..." / *Nervi de primăvară*, acesta, ca vers repetat, dublînd iterația/, prin reflexul întunecat al figurii, ca umbră : „Eu singur, cu umbra iar am venit" / *Ecou de serenadă*, 98 / etc. Insuportabil prin repetiție este și mersul timpului și mersul omului : „Voi trece iar pe lîngă ape..." / *Vae soli* ..., 130 / ; „Trec iar printr-o grădină cu copii pletoși și guvernante" / *Dintr-un text comun*, 335/. Una din cele mai cutremurătoare poezii bacoviene, *Plumb de iarnă* / 96/ are drept prag liric, subliniat de punctele de suspensie, o semnificativă asociere a conjuncției și adverbului prin care principiul iterativității se intensifică la maximum, trădînd excesul unei obsesii debordante : „Și iar...".

Există și alte mărci gramaticale, îndeosebi adverbe, prin care se exprimă cea mai adîncă suferință a lui Bacovia : vechiul, continuarea inertă, rutinieră, monotonă a vieții, a tuturor actelor și stărilor : absența unei autentice schimbări și înnoiri. Impactul între repetiție și moarte constituie în noosfera bacoviană *agonicul*. În una din primele sale poezii, *Pastel* /6/, agonicul este enunțat din pragul liric : „Buciumă toamna / Agonic — din fund —", pentru ca în final această trăire liminară să fie etalată în componentele sale esențiale : repetarea indefinită a unor sunete disforice /„trist/ și dizarmonice /„dogit" /, ca și a faptului de a trăi sub semnul morții, ca și cum viața ar fi o supra-viețuire, ambele microtexte puse în paralel prin trăsătura semică : *prelungire*, manifestă și prin adverbele „tot" și „mai" : „Tălăngile, trist, / Tot sună dogit ... / Și tare-i tîrziu, / Și n-am mai murit...".

O seamă de indici gramaticali / *ambreiori*, după terminologia științifică a lui Jakobson / intensifică această obsesie de ultimă adîncime a lui G. Bacovia : iterativitatea. Dacă *iar* desemnează repetarea ritmică a unor acte sau situații, între care se presupune că s-ar fi intercalat altele, *tot*, *mereu* etc. arată o repetare neîntreruptă : „Ninge mereu în zarea-nnoptată..." / *Tablou de iarnă*, 13 / ; „O, dormi adînc mereu, așa. / În vise dulci, hidos burghez" / *Serenada muncitorului*, 74 ; subliniem și ambreiorul identității, *așa* / ; „E fals de la o vreme / Oricîte s-ar vorbi, / Grozave iscusinți / Mereu a cîntări ... // Afară-i umed, /, Moină, / Ca și demult, mizerii ..." / *Verset prozaic*, 290 / etc. etc., culminînd cu strigătul din *Requiem* / 187/ : „Dar, mereu aceleași uitări ! / Dar, tot aceeași poezie la infinit ? I" Și, cu acea unică intonație seacă și insolită pînă la artificial a „poemelor în proză", repetiția ca numitor comun al întrebărilor obsesive cu privire la rostul vieții, al omului, al artei etc. ;, „Fiindcă nu știam ce să fac, mi se părea că scriam în noaptea aceea, în pat, privindu-mi, din cînd în cînd, umbra pe perete, sau ascultam tăcerea nopții care nu trebuia să

fie ascultată ... Se părea că exist, şi chiar mă speriam că exist. Se ştiu acestea din cărţile adînci, sau nebuneşti, unde se vorbeşte foarte mult despre om, ca ceva foarte periculos sau foarte măreţ, care a greşit de la început şi greşeşte mereu, de nu se mai înţelege nimic" / *Pe gînduri*, 365 /. Sau : „Să tot aştepţi ca, din cultura secolului, să prinzi un ce tot mai mult, cînd interesante actualităţi par a fugi în trecut, este a te apropia, fără să ştii, de inacţiune. De aceea, vreo trei pseudonime cu trecutul ei de poezie în care mai persistau se trezeau, uneori, mereu citind, fără a mai fi scris cît de puţin". / *Impresii de roman*, 377/.

Tot ce este insuportabil de *identic* sieşi, prelungit din cale-afară, vechi, neschimbată, *altereză* veritabila identitate care, în viziunea bacoviană, trebuie să fie transformare şi înnoire. Frecvenţa pronumelor şi adjectivelor nehotărîte ale identităţii : *acelaşi, aşa, la fel* etc. etc. este simptomatică pentru acest sentiment existenţial cotropitor şi paradoxal al identităţii alienante în fond. Cu ironie tragică, la un moment dat, schimbarea / „altfel" / e anulată ca repetiţie / „bis" / : „O, va fi cîndva altfel natural. / Bis." / *Monosilab de toamnă*, 58 /. Trecerea timpului e surprinsă ca o reiterare a neantului : „Şi iată, ne-a surprins seara / Peste zi nefiind nimic. La fel / Ca de atîtea ori". / *Sic transit ... II*, 192). Imaginea dezolantă a singurătăţii şi anxietăţii exacerbate pînă la leşin cu care începe prima secvenţă din *Bucăţi de noapte* e caracterizată tot ca veşnic identică, sieşi, prin negarea alterităţii : „Altfel nu a fost niciodată ..." /315/. Pînă şi un eveniment aparent atît de banal ca mutarea, căutarea *altui* domiciliu, este impregnat de sentimentul opresiv al non-schimbării la care se caută un remediu : „În curte, aceleaşi distracţii observate mereu, în anii cît a fost locatar ... Viitorul îl mîngîia cu iluzia şi surpriza unei locuinţe mai confortabile şi un trai mai comod /.../ Puţin efort, şi în curînd alte zile cu alt cadru, cu alt decor, pentru a-l dispune spre noi lucrări..." / *Dintr-un text comun*, 349/. Iluzie, într-adevăr, căci : „Va fi aceeaşi odaie ce se încălzeşte cu greu, unde vor trece şi aceste zile, la fel sau mai trist ca celelalte". Şi textul continuă cu aceeaşi alternare între *la fel* şi *altfel*, ca realitate şi speranţă, prezent şi viitor care, ineluctabil, devine trecut şi îşi *altereză* provizoria *alteritate* a prospeţimii în *identitatea* unei vetusteţi „poetizabile" ca similaritate şi diferenţă/transfigurare ; „Sunt mulţi ani, şi palate vechi, şi case vechi stau uitate în depărtări de sate ... şi cîte alte ziduri din zilele noastre nu vor deveni odată tot atît de fantastice ..."/ *id.*, p. 354/. Este chiar ultimul cuvînt al textului.

Poate nimeni în poezia română nu a simţit cu mai multă intensitate opresiunea repetiţiei şi nu a dotat cu mai multă pregnanţă trăsătura semică *identitate* cu o conotantă disforică, fie că e vorba de poetologic. „*Acelaşi* limbaj" / *Din explorări*, 266 / sau de cosmologic : „... *mereu* / *Aceeaşi rotaţie* / În Univers." / *Verset slav*, 299/.

Este firesc, aşadar, să găsim în limbajul bacovian şi alte semne particulare ale iterativităţii. De pildă, prefixul *re-*. Cîteva exemple : „Şi cad, recad" / *Sonet*, 11 / ; „Şi toate se re-ntorc din drumul lor" / Şi *toate*, 179 / ; „Reintram în tîrg" / *Boemă*, 217 / ; „Reamintiri / Pentru mai tîrziu / Senin". / *Negură-n oraş*, 265/. Dar, mai ales, verbul *a repeta* chiar : „La geamul tău, în spaima nopţii, ca un prelung final, / Voi repeta că anii trec mereu mai greu, şi mai brutal." / *Nervi de toamnă*, 55/5 ; „Lugubrul marş al lui Chopin/ Îl repeta cu nebunie ..." / *Marş funebru* /. Pînă şi efectele

de lumină alternantă sînt resimțite tot ca o repetiție : „... și luna repeta lumină și întunerec prin nouri" / *Pe gînduri*, 366/. Și de asemeni, unda apei : „Plîns de ape se repetă" / *Matinală*, 50/.

Principiul repetiției este prin excelență tragicomic, și aceasta constituie una din trăsăturile fundamentale ale noosferei bacoviene. O mică proză, *Întuneric*, ce-l amintește pe Kafka prin straneitatea absurdă a unei situații anodine și-i anunță pe Ionesco și Beckett prin incongruența frînturilor de dialog și sentimentul unui mister metafizic degradat, începe cu enunțarea motivului „muzical" fundamental : repetiția, cu accente sociologice și ontologice : „Treceam cufundat în estetica și morala timidă dictată de o normă veche. Timpul se repeta înspăimîntător în haos, și calculat în artificial" /369/. Grotescul e adesea forma acestei tragice ironii a repetiției, ce nu ocolește jocul de cuvinte și de sunete : „Desigur, dînșii, după toate acestea, suportau zile ce nu produceau decît reprezentări de repetiri [...]" *Impresii de roman*, 377 /.

Personanța obsesiei iterativității se efectuează și prin diferite reprezentări ale pendulării. Epitetele discreditează imaginea de obicei „frumoasă" a legănării copacilor : „Departe plopii s-apleacă la pămînt / În larg balans lenevos, de gumă", / *Amurg de toamnă*, 12 /. Mișcarea ondulatorie nu are nimic liniștitor în noosfera bacoviană ; dimpotrivă, predispune la anxietate și derută și, ca atare, o vom menționa pe traseul alienării. Este și aceasta o deosebire esențială față de noosfera eminesciană, de pildă ; citatele, colajele, pastișele din Eminescu — o dovedește și aceasta — sînt procedee regizorale iar nu fenomenele de epigonism și imitație. În peisajul bacovian, altele sînt mișcările predominante : căderea, zbuciumul convulsiv, tîrîrea, scurgerea, goana etc. etc.

Un rol deosebit de important revine timpului cadențat mecanic de ceasuri : „Cu tictac de tîrziu, / Cu tăceri ce plîng, / Cu noaptea ploioasă / De-afară ..." Timpul, așadar, se profilează pe vreme și pe starea sufletească, potențîndu-se, toate, reciproc. Dar mai ales „tictacul" este anunțat muzical de acel „Trap-trap de potcoave " din primele versuri, ca și de intermitența luminii și întunericului, sunetului dizarmonic puternic și surdei melopei vecine cu tăcerea, rezultată din succesiunea imaginilor și mai ales din ritmica gerunziilor : „Autobuze bubuind / Și faruri lunecînd / Pe ferestre luminînd / Odăi întunecate". / *Noapte de oraș*, 247 /. Mai interesantă însă este partea a II-a a acestei poezii / 248 /. E ca o „prelucrare" a primei părți, o transfigurare în sensul obsesiei fundamentale : abominabila repetiție. Pregnanța iconică, vizuală, auditivă și cinetică a orașului a dispărut : spațiul concret s-a topit. N-a mai rămas decît vremea, timpul și conștiința. Vremea, ca prag liric : „Plouă ..." și ca final, reluat din partea I : „Ca noaptea ploioasă / De-afară ...". Timpul : îndelung prelungit „De zile, de ani", „de tîrziu" ; mărunțit, măsurat : „tictac" /reluat/, inutilizat : „de tîrziu / tot reluat /, anulat ; „Din nici un timp ..." Conștiința : descumpănită : „Nu știu nimic" — de eșecul încercării de schimbare : „Fără a găsi / Cum ar fi *altă* viață" — reîntîlnind oprimanta repetiție : „*Același* tictac ..." /s.n.) se scufundă într-o jale despersonalizată : „Cu tăceri ce plîng" / reluat /. Am indicat opoziția *reluat* vs *nou* ca procedeu al repetiției cu variațiuni și am descompus poezia în trăsături semantice și semiotice dominante. Recompunînd-o, găsim o structură interioară de o perfectă simetrie. Opoziția *reluat* vs *nou* împarte poezia în două părți

egale, placa turnantă fiind constituită de indicatorul identității iterate egale sieși : „Același". Tripla opoziție : *vreme* /V/ vs *timp* /T/ vs *conștiință* /C/ se repartizează astfel : V-C-T-C-T-C-T-C-V. Deci, încadrată între „vreme", alternanța conștiinței în luptă cu timpul, într-o cadență reglată parcă de un tictac noologic-cosmologic. O simetrie semică înghețată, față de care relativa discontinuitate sintactică și grafică pare mai mult decît un simptom al anxietății : un antidot, o stratagemă de salvare : „Plouă.../ Nu știu nimic ... De zile, de ani, / Fără a găsi / Cum ar fi altă viață/... Același tictac de tîrziu, / Cu tăceri ce plîng, / Din nici un timp .../ Ca noaptea ploioasă / De-afară...".

Ipostazele timpului bacovian strînse aici laolaltă sînt diseminate în întreaga operă. De pildă, în proză : timpul anulat, cu nuanță intențională de stratagemă de scăpare din angrenajul cronologiei : „Ceasul s-a oprit, nu mai vrea să însemne timpul ..." / *Bucăți de noapte*, 316 / ; de remarcat și polisemia verbului *a însemna* ; nepotrivirea între timp și conștiință, între timpul personal și cel general, care-l face pe cel din urmă inutilizabil iar eforturile persoanei inutile, complex noetic-emotiv tradus în sensația de „*tîrziu*" : „Acest tîrziu de tot, ca și pentru mine orice, în norma unui timp, involuntar greșind" / *id.*, 318/ ; timpul măsurat sacadat, cu conotații de timp inutil și de timp anulat : „țăncănitul monoton al unui ceas vechi, uitat pe un dulap" / *Dintr-un text comun*, 352/ sau : „Ascultau, fiecare în parte, trecerea timpului, mecanica unei vieți pasive"/. *Impresii de roman*, 378/.

Și anumite epitete bacoviene hiperbolizează sentimentul unui timp opresiv, fiindcă repetitiv, fiindcă mereu identic sieși, un timp, de-aceea infinit de lung, „*secular*" : „Ninge secular". Dar să citîm întreaga strofă, în care găsim conotația de „tîrziu", iterativitatea în comparația circulară și, nu în ultimul rînd, amara ironie : „Ninge secular, tăcere, pare a fi bine, / Prin orașul alb, doar vîntul trece-ntîrziat — / Ninge, parcă toți muriră, parcă toți au înviat ..." Ironic este și versul : „Ninge grandios în orașul vast cum nu mai este" / *Plumb de iarnă*, 56 /. Vremea și timpul în aceste imagini ale ninsorii colosale și interminabile se confundă. Așa și pragul liric din *Tablou de iarnă* /13/ : „Ninge grozav pe cîmp la abator", reluat în varianta încă pomenită : „Ninge mereu..." Tristețea dilatării unui timp inconfortabil e dată și ca infinită prelungire a unor elemente semnificative și conotative proprii, într-o complexă deși succintă sinestezie : „Îndoliat parfum / Și secular..." / *Din urmă*, 137 /. Propria identitate este resimțită disforic în neschimbarea ei : „Și-acest fel / de-a fi / va fi etern" / *Vobiscum*, 126 /. Cerul, simbol tradițional al binelui, purității și consolării apare la Bacovia cu semn schimbat, malefic, murdar, opresiv și, mai ales, repulsiv, adversar și acesta — ca și propriul fel de a fi, ca și ninsoarea — într-un timp indefinit prelungit, egal sieși : „Sau cerul e rece / La infinit ..." / *Vreodată*, 169. / Nici o mirare, deci, că în poezia bacoviană sînt atîtea lucruri vechi, seculare, antice, etc. etc., cu conotații depresive sau / și ironice.

Și totuși — o fatalitate, iterativitatea ? „Cînd nu știi ce va urma, numai singurătatea spune că va fi asemănător ca și altădată" / *Dintr-un text comun*, 335 /. În filigran — sau poate în negativ — se întrevede firava utopie a unei / cunoștințe și a unei solidarități care să spargă cercul repetitiv. Poate că și expresiile colocviale sînt emergențe din subconștient ale

acestei năzuinți spre simpatie : a-i chema pe ceilalți să fie părtași descumpănirii : „Uitați-vă ce gol ..." / *Scîntei galbene*, 77/.

Singura soluție rămîne pînă la urmă de natură artistică : obsesia prefăcută în procedeu : repetiția cu variațiuni. O putem defini succint ca reluarea, cu unele modificări, a unui fragment din poezia respectivă în cadrul aceluiași text și, în sens mai larg, drept combinarea unor motive foarte frecvente în sistemul său poetic cu un motiv rar, uneori singular. Am analizat la începutul capitolului concretizarea acestei tehnici în poezia *Spre toamnă* /15/ din volumul *Plumb*. Să abordăm acum poezia *Pastel* /181/ din volumul *Comedii în fond*, caracterizată prin incoerența discursului, mesaje deschise, întrerupte, șiruri sfărmate :

Tăcute locuri ... curent
Pe podul gîrlei ... se dezgheață
Corbi ...
Ce înțeles .. viață.

Ca altădată, nimeni ...
Crengi în violetă ceață
Curent pe podul gîrlei ...
Burgheze zări ... viață.

Scriitura eliptică, predominanța frazelor nominale, grafia marcînd întreruperi și lacune etc. instituie poezia *Pastel* ca structură discontinuă. În schimb, prin finalurile de strofă, concluzive și identice, definitiv încheiate prin punct : „viață", structura se vădește circulară. De fapt, este o combinare între aceste două tehnici compoziționale, subsumate însă, la o mai atentă privire, tehnicii atît de specific bacoviene a repetiției cu variațiuni.

Planul fonologic-grafic impune atenției șirurile cu soț, cu simetria punctuației : —,. —,. și rima lor unică : *-e/i/ață*. Mai atrage atenția și decuparea diferită în cele două strofe a enunțului „curent pe podul gîrlei", dar mai ales contrastul între aspectul grafic și intonațional foarte neregulat al primei strofe și simetric, ordonat al ultimei.

Poziția *pe pod* a enunțătorului este deductibilă din însăși faptul enunțării, întrucît figura sa se estompează în anonimatul golului, desprinzîndu-se din absență doar prin aceea că o spune, sau, mai precis, o îngaimă. Podul nu este un loc de staționare, ci unul de trecere, dar mai ales ceva ce leagă două maluri, și anume loc tăcut cu loc tăcut = „tăcute locuri" Deci, chiar în pragul liric, absența. Și totuși, acest pod, acest drum suspendat între molcoma meandră a gîrlei și liniaritatea tăioasă a curentului, este obiectul cel mai stabil, cel mai consistent în lumea precarității, relativității, instabilității și vagului sufocant pe care o evocă poezia *Pastel*. Dacă nu greșim, poziția *pe pod* mai apare doar de două ori : în *Plumb de iarnă* /43/ : „Trec singur pe poduri de fier solitare" și în *Bucăți de noapte* unde, ca loc al unei stranii întîlniri este indicat tot „podul de fier" /p. 318/. În ambele cazuri, podul de fier precede o aventură existențială ieșită din comun. Dar — să nu omitem — *de fier* — în ambianța unei rătăciri „pe margini de linii ferate" /43/. Nimic nu indică ceva similar pentru podul din *Pastel*. În schimb, apa și violetul sînt elemente poetice comune.

Există în opera bacoviană o seamă de elemente itinerante, care circulă — rătăcesc, am spune — dintr-o poezia în alta, transformînd întregul

într-o uriașă temă cu variațiuni. Așa, de pildă, chemarea dispariției : „Copacii rari și ninși par de cristal. / Chemări de dispariție mă sorb. / Pe cînd, tăcut, se-ntoarce-același corb. / Tăind orizontul, diametral." / *Amurg de iarnă*, 31 /. „*Același*" corb din strofa întîi / „Vîslind, un corb încet vine din fund..." /, același din poezia *Pastel*, corbul poetului Bacovia, *altul* decît corbul poetului Tradem — sau poate rezultat al transformării acestuia, ca obiect inter- și intratextual. Pe de altă parte, prin ocurența termenului „corb" și a sintagmei „chemări de dispariție", care, separate, se cheamă una pe alta, se înnoadă firul și cu poezia *Spre toamnă* /15/. Sînt metonimii textuale de o mare diversitate prin care se țese, nod cu nod și iță cu iță, textul bacovian. Procedeul are, evident, și ceva muzical. Nu întîmplător tema dispariției este legată contextual de muzică în *Largo* /46/, și anume sub forma repetiției : „Muzica sonoriza orice atom", ca prag liric și încheiere, și a variațiunii : „Muzica sentimentaliza / Obositor —", ca nemulțumire față de principiul repetiției.

Alt element recurent al imaginarului legat de obsesia morții și singurătății este luna nouă : „crai-nou", în peisaj înghețat, cu corbi / *Amurg*, 81 /, cu lupi / *Plumb de iarnă*, 43 /, cu crengi / *Amurg*, 65 / și, în ultimele două poezii, și cu violetul. Astfel de sintagme recurente par — și sînt — dislocate „dintr-un text comun", cu tot evantaiul de semnificații și conotații al termenului „*comun*".

Așadar, *Pastel* este, pe plan mai larg, expresia procedeului repetiției cu variațiuni.

Pe plan iconic, poezia aceasta este într-adevăr un pastel. Prin cîteva, puține, sugestii de linii și culori așezate disparat într-un spațiu gol se obține, cu elegantă economie de mijloace, o imagine de stampă extrem-orientală : un pod, ca linie dominantă, arabescul mișcat al unei gîrle în dezgheț, pe orizontală, echilibrate, pe verticală, de arabescurile crengilor cu trunchiurile pierdute în fundalul ceții violete care le reliefează și le estompează totodat și, printre ele, ca singurele forme mai consistente, siluetele negre ale corbilor. În centrul părții de jos, pe pod, o vagă vibrație a penelului a lăsat o urmă în care se poate bănui — dar bănui numai — o prezență umană. Un peisaj de o rece, melancolică frumusețe. Dar, dacă rezultanta imaginară este de simultaneitate, de tablou, ficțiunea poetică, să nu pierdem din vedere, se dobîndește din succesiunea percepțiilor designate : auditive, calorice, vizuale etc., într-o anumită ordine.

Unicul verb din această poezie, „se dezgheață", nu denumește un act, ci o stare a naturii, sugestia unui zbucium, eliberator poate, care însă, fapt grăitor, nu se mai reia în strofa a doua. Este, în orice caz, unicul element care conține conotanta unei promisiuni de primăvară, de reînviere a naturii, în rest viața fiind echivalată cu contrariile ei : moartea, prin simbolul de rău augur : corbii, dezolarea, singurătatea, existența diminuată, prin ceață și frig, și înjosită, ca zare burgheză, dar mai ales ca lipsă de sens, de „înțeles".

Poezia *Pastel* este și rămîne eminamente statică. Pînă și corbii par a nu mai zbura, a nu mai croncăni, ci a sta doar suspendați într-un mare vid de culoarea tristeții. Sînt corbi fantomatici — fantomatici și ca revenire din alte poezii. La fel, crengile ; nu copaci în întregime, ci doar brațele lor descărnate plutind în indicibilul ceții/vieții ca orizont închis prin impalpabilul unui perete învăluitor, de netransgresat. Nu se exprimă

nici măcar dorința transgresării. Nici un gest, nici un itinerar, nici o stratagemă de salvare, ca în poezia *Spre toamnă*. E chiar viața ca impas, ca incoerență, ca fragmentare, sfărâmătură — pe toate planurile : morfo-sintactic, expresiv, semnificativ. Unele elemente : corbii, violetul etc. sînt fărîme dislocate din propriul text integral / „comun" /, revenind într-o combinatorie prin care unica semnificație a vieții pare a rezida în lipsa ei de semnificație, în absurdul ei. Și poate tocmai de aceea, aceste strigăte sau îngăimări ale disperării sînt „comedii în fond".

Dacă, în majoritatea cazurilor, microtextele la G. Bacovia sînt un fel de „semne" globale, termenii și sintagmele din poeziile discontinui sînt adesea asemănătoare unor inițiale sau ideograme ale seriei de microtexte în care au jucat rolul principal. E vorba, deci, tot de un fel de repetiții în cadrul textului integral, termenii foarte frecvenți ca : viață, ceață, crengi, corbi, violet, burghez, nimeni etc. venind în contrast cu termeni foarte rari, cu rol de variațiune : pe pod, gîrlă, în parte chiar : dezgheț.

Cercetînd microtextele termenului „crengi" constatăm că funebrul, macabrul chiar este o conotantă importantă a cîmpului său semantic, în opoziție cu tradiția care, în general, prin crengi exprimă triumful vieții ca circulație a sevelor etc. În poezia lui Bacovia se sugerează consecvent că e vorba de crengi desfrunzite sau frînte, într-un context mereu disforic. Tentația sinuciderii nu e străină de cîmpul semantic al crengii : „E sînge, plumb și toamnă. / Cu negru braț de pace / O cracă tot mă-ndeamnă / Lugubră și tenace" / *Sînge, plumb, toamnă*, 236 /. Termenul „crengi" este asociat cînd cu „schelete", cînd cu „încîlcit". Metafora coalescentă stabilește clar echivalența : „Vînt de gheață s-a pornit, / Iar sub crengile schelete — / Hohot de smintit" / *Oh, amurguri*, 30 /. Poezia are ca prag liric și ca final versul : „Oh, amurguri violete ...". Tot în context cu violetul, aceeași echivalare crengi schelete : „Crai-nou verde pal, și eu singur / Printre crengile cu sunet de schelet. — / Învinețit ca un cadavru ... Vino-n zăvoiul violet". / *Amurg*, 65/. Se observă că lexemul „crengi" apare în distribuții sintagmatice diferite, cu unele conotații specifice, dar nu opuse, ci ca aspecte sau nuanțe ale aceluiași fond existențial, întruchipat în alte simboluri, cu trăsături vizuale, acustice, calorice recurente : violet, sunet sinistru, discordant, frig etc. Asocierea crengilor cu termenul „încîlcit" sugerează existența ca rețea în care omul-victimă e prins : „Și parcă mă cheamă, / De crengi atîrnînd, / Avesalomi gemînd / Cu plete-ncîlcite ..." / *Furtună*, 115 /. Sau : „Și-am stat singur supărat / În zăvoiul decadent / Și prin crengile-încîlcite mi-am notat / Versuri fără de talent". / *Vînt*, 67/. Nu vom merge — deși ne-ar tenta — atît de departe cu interpretarea modernizantă a poeziei bacoviene pînă la a susține că încîlcitura de crengi ar reprezenta scriitura textuală spre care poetul tinde, opunîndu-se, din chiar sînul zăvoiului decadent / simbolist / scriiturii *fin de siècle* printr-o modalitate estetică nouă, nefinisată încă, în curs de experiment, numită, nu din modestie, ci cu sensuri adînci, la care vom reveni în altă parte, „fără de talent". Important rămîne că, mereu dezolante, crengile sînt cînd un memento mori / „schelet"/, cînd un memento al vicisitudinilor vieții / artei ca hățiș inextricabil / „încîlcit" /. Ambele conotații, prin efectul de feed-back, contribuie la intensificarea tensiunii din poezia *Pastel*.

Termenul „viaţă" apare în poezia lui Bacovia în opoziţie complementară, de conjuncţie cu moartea şi în opoziţie de negaţie cu irealitatea : idealul, visul, livrescul. Iată unele microtexte ilustrative pentru prima situaţie : „Toţi se gîndeau la viaţa lor, / La dispariţia lor" / *Largo*, 46/ ; „Pe stradă urle viaţa, şi moartea" / *Poemă finală*, 132/. Şi pentru a doua combinatorie : „Zădarnic e soare, / şi-un cer ideal — / Mereu mai aproape / e-al vieţii real" / *Ecou de romanţă*, 163 / ; „Filozofia vieţii mi-a zis : / — Undeva este, cu mult mai departe ... / Atîtea şi-atîtea ... lasă ! ! Visezi, ca din carte !" / *Requiem*, 187 /. Viaţa şi moartea sînt puse în cumpănă şi sub semnul derizoriu al facticelui şi, mai ales, al plictiselii : „E seară. M-am sculat din somn ... Dormisem mult ... Cîteva somnuri de acestea îmi arată ce este moartea. Ce plictiseală ! /.../ Un cîntăreţ dispune cu minciuni amoroase. Dar iată zorile ... Cîteva ocazii din acestea îmi arată ce este viaţa ... Ce plictiseală !" / *Dintr-un text comun*, 346 /. Evident, emerge aici fondul obsedant al repetiţiei, despre care am vorbit.

În *Pastel* esenţială este echivalarea metonimică din versurile-sfîrşit de strofă a vieţii cu lipsa de sens / absurdul / şi cu orizontul burghez, laolaltă cu implicatul efort de organizare artistică a componentelor. Aici, ca şi în noosfera bacoviană în genere, găsim tripletul profund : criză existenţială ≈ criză socială ≈ criză estetică.

Nu ne mai oprim la celelalte lexeme dotate cu cîmp semantic care apar în poezia *Pastel*. Putem de acum afirma că poeziile discontinui al lui G. Bacovia îşi trag farmecul lor straniu şi fascinat din faptul că sînt noduri ale unor reţele de asociaţii, fiecare cuvînt nefiind denumirea unui lucru / un designat /, ci denumirea unei integrale de semnificaţii şi conotaţii, stări afective, sugestii sensibile etc. / un cîmp semantic /. Putem susţine că în aceste fraze eliptice, ceea ce se trece sub tăcere, notîndu-se cu linii sau puncte de suspensie, sînt enunţurile poetice din celelalte poezii, în care lexemele respective apăreau în combinări sintagmatice mai bogate, iar nu un oarecare termen substituibil pentru a face ocurenţa gramatical şi logic acceptabilă. Altfel zis, aceste lexeme disparate, singuratice se completează prin circuitul interior al operei, decelabil analitic, dar acţionînd asupra cititorului ca focare de impresii, tîlcuri, senzaţii mai mult sau mai puţin conştientizate, mai mult sau mai puţin intense de la caz la caz. Lacunele indică locul unei lecturi care recuperează noosfera fie şi ca simplă presupunere a unui supra-text.

Dacă, deci, pe plan iconic poezia analizată e un pastel în stil extremoriental, pe plan semnificativ ea e o definiţie a vieţii. Cuvîntul „viaţă" ca atare, cu care se încheie ambele strofe, şi singurul după care urmează punct, ne face să citim enunţurile discontinui, eliptice, ca tot atîtea note caracteristice ale vieţii în viziunea bacoviană, într-o perioadă de extremă criză lăuntrică. E de observat că aceleaşi elemente care compun peisajul alcătuiesc, ca simboluri existenţiale, şi trăsăturile definitorii ale vieţii, într-o alcătuire metonimică de factură aparte.

Ca structură de adîncime, poezia *Pastel* ne relevă următoarele trăsături semantice principale : singurătate : „Tăcute locuri" — „Ca altădată, nimeni" ; opresiune : „violetă ceaţă" — „burgheze zări" ; moarte : „Corbi" — „Crengi" ; tranziţie : „curent pe podul gîrlei" — „se dezgheaţă" ; căutare a unui sens : „Ce înţeles" — „..." ; ; viaţă : „viaţă" — „viaţă".

Izbește exprimarea fiecărei trăsături semantice prin cîte două ipostaze textuale, lexicale sau grafic-intonațională.

Devine astfel tot mai limpede că, din punct de vedere compozițional, *Pastel* este tot o repetiție cu variațiuni. Reluarea în strofa a doua a microtextului designînd o situație singulară în textul bacovian : „curent pe podul gîrlei", corespunzînd, deci, tehnic, strofei centrale din *Spre toamnă*, apare ca un mod de a transforma „variațiunea" în „repetiție". Afară de concluzivul „viață", ea este singura sintagmă ce se reia aidoma. Aidoma, și totul altfel, datorită decupajului. Microtextul acesta se găsește în relație întîi cu „se dezgheață", apoi cu sine însuși, ca identitate „alterată" prin punerea în pagină diferită. „Se dezgheață" la rîndu-i, pe baza semei „tranziție" — de la iarnă la primăvară, de la încremenit la fluid ca viață sui generis a materiei — intră în relație și cu „viață". Mai trebuie remarcat, chiar fără a intra în detalii analitice, că termenii cuplurilor semnificînd singurătatea, opresiunea și moartea se opun unul altuia ca : spațial vs temporal, natural vs social, animal vs vegeta. Pe de altă parte, considerînd poezia în desfășurarea-i sintagmatică, putem releva opozițiile : obsesie manifestă vs obsesie latentă, concret vs abstract, consistent vs diafan etc. Nu sînt antiteze, ci nuanțe care îmbogățesc limbajul aparent simplu, lacunar și ascetic al poeziei.

Motivul dominant în *Pastel* este reacția împotriva izolării/dezolării, prin tentativa inaparentă la prima vedere de a găsi un sens descumpănirii și confuziei. Rezolvarea este diferită față de cea din poezia *Spre toamnă*. E o rezolvare strict estetică : a da formă informului. Prin reluarea elementelor iconice, afective și semnificative și ordonarea lor, în strofa a doua, într-o formă grafică, intonațională și morfo-sintactică de o riguroasă simetrie, poezia pare a da în vileag chiar procesul structurării estetice. Bacovia este, într-un anume fel, un precursor al metodelor contemporane a variantelor succesive, prin care textul, etalîndu-și dibuirile, se afirmă ca productivitate. Este poate una din explicațiile atracției de-a dreptul magnetice pe care poezia bacoviană o exercită azi asupra noastră.

UN EXEMPLU DE INTERTEXTUALITATE

ECATERINA MIHĂILĂ

Intertextualitatea [1] este o perspectivă structurală diacronică; textul este privit ca rememorare a unor convenţii literare, pe care textul respectiv le afirmă şi, în acelaşi timp, le neagă. Excluzînd situaţiile de pastişă, epigonism şi manierism, o astfel de abordare este potrivită textelor saturate de cultură.

Din perspectiva intertextualităţii, vom analiza poemul *Briena* de Cezar Ivănescu [2].

Jeu d'Amour

(Briena)

! mă rog, Doamne-Dumnezeu,
Dumnezeule, tu,
nu-mi lega iar inima, nu-mi lega
sufletu
de cea îmbrăcată-n în cu trupul de
înger
după care îngerii lăcrimează în cer!

! mă rog, Doamne-Dumnezeu, Doamne,
drăguţ Doamne,
s-a brumat sîngele meu cu brumele
toamnei
pentru care sfînt potir cu sîngele sînger?
Fecioara lui Dumnezeu cu trupul de
înger!

! mă rog, Domane, fericit, nu-mi lega vederea
după înger pămîntit
muerit ca mierea
că nu mai văd altul chip încetul cu-ncetul
mă rog, Doamne, nu-mi lega
nu-mi lega sufletul!

! bucuros, evlavios, întîmpin durerea
mînc din groază tot prinos
beau ca vinul fierea

---

[1] Vom folosi conceptul de intertextualitate aşa cum a fost definit de către Julia Kristeva, *Narration et transformation*, în ,,Semiotica", 4, 1969, 422—449.

[2] Cezar Ivănescu, *Jeu d'Amor (Briena)*, în ,,Luceafărul", anul XXIII, 43 (965), 25 octombrie 1980.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 455—459, Bucureşti, 1981.

Domnu Kama, Roşul Plug face arătură
Trupu-mi ară din belşug cu tremurătură!

! nu pot, Domane nici în somn,
Doamne, drăguţ, Doamne
să o uit pe aceea-nsămînţată-n carne
mă trezesc precum un mort
care nu-şi mai ţine
trupul lui cu trupul lui
nici inima-n sine!

! Doamne, nume aurit,
Briena, Briena,
numele ei auzit, Briena Briena,
îmi topeşte auzul, Briena Briena
strălucind ca hurmuzul
Briena, Briena!

! reîncepe viaţa mea
Briena, Briena,
trupul tău săltat în şa,
Briena, Briena
lîngă trupul meu de fier,
Briena, Briena,
surghiunit de-acum din cer,
Briena, Briena!

! trupul tău cel învăscut
Briena, Briena,
al speranţei verde scut,
Briena, Briena,
cu dor mult făgăduit
Briena, Briena,
mă aprinde-n za leit,
Briena, Briena!

! pe raza pămîntului
Briena, Briena,
merge raza drumului
Briena, Briena,
sfînt pămînt făgăduit
Briena, Briena
ca un lotus răsărit
Briena, Briena!

! subt vestminte carnea ta
Briena, Briena,
undoaie ca vipia
Briena, Briena
trupul tău iluminat
Briena, Briena,
pentru ce-mi s-a arătat?
Briena, Briena!

! vocea ei ca muzica, fiica cerului e
picurînd ca lacrima dulce-amăruie,
minurile ei ca-n somn legănate totu-s
înălţînd sfiala trupului ei de lotus!
! lîngă trupul-talisman
soarta mi se schimbă
gustul Paradisului iar îl am pe limbă
printre cele porţi de rai iar mă duci cu pasul
ca o perlă în auz ţi se face glasul!

! Trupul ei abia ghicit, trup
de androgin îi
în vestmînt de in topit
trupul ei ce lin îi
de un nu știu ce voalat
farmecu-i se ține
ca și cum cel sfînt ichor curge-i-ar prin vine!

! tinerețea mea, Mignon,
Briena, Briena,
în al maică-tii cocon,
Briena, Briena,
nimfă pură magic trup de cerești răsfrîngeri
inteletto d'amore cetelor de îngeri!

! fiică-a numere de A, — numere de aur
face-ți-oi palat ca pa-
palatul Magnaur,
tot secretul să-ți păstrezi ca vinul aroma
ca împărătițele să-ți pui propoloma!

! și călare doar să mergi
pe-o iapă robalbă
pieptul amîndurora o aceeași galbă
cînd la Sfînta Sofia merge-ai ai să
mergi tu
cu inel încongiurat ca să-ți simți
degetu!

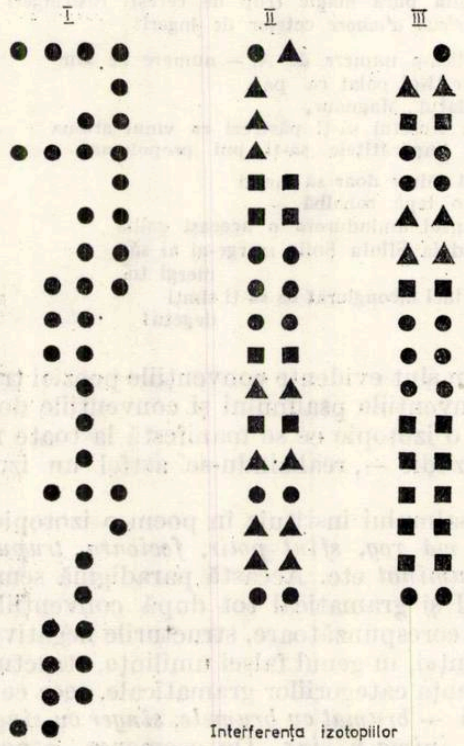
În acest poem sînt evidente convențiile poeziei trubadurilor, începînd chiar cu titlul, convențiile psalmului și convențiile doinei de dor. Fiecare convenție creează o izotopie ce se manifestă la toate nivelele — semantic, gramatical și prozodic —, realizîndu-se astfel un izomorfism structural profund.

Convenția psalmului instituie în poem o izotopie a sacrului : *dumnezeu, înger, cer, mă rog, sfînt potir, fecioara, trupul, sufletul, evlavios, prinos, paradis, iluminat* etc. Această paradigmă semantică este structurată compozițional și gramatical tot după convențiile psalmului : invocația cu repetițiile corespunzătoare, structurile negative, prin care se neagă chiar obiectul dorinței, în genul falsei umilințe, structurile cu determinanți interni și interferența categoriilor gramaticale, ceea ce exprimă un gen de comuniune mistică — *brumat cu brumele, sînger cu sîngele, pămîntit, trupul lui cu trupul lui, inima-n sine.* De asemenea, aspectul arhaic al unor cuvinte și construcții amintesc de vechile imnuri sacre : *vipie, învăscut, mînuri* etc. La acestea se adaugă ritmul de înălțare, convenția prozodică a psalmului.

Convenția poetică a doinei de dor creează, de asemenea, o izotopie la toate nivelele : semantică — *nume aurit, nume auzit, topește auzul, strălucind cu hurmuzul, cu dor mult făgăduit, picurînd ca lacrima, vestmînt de in topit* —, sintactică — paralelisme și repetiții — și prozodică — versuri scurte, rime perechi sau încrucișate etc.

Convenția poetică a cîntecului cavaleresc și a baladei creează o izotopie semantică corelată izomorfic cu o izotopie a narativității. Este izotopia ritualului erotic cavaleresc : călărie și lupte cavalerești, cortegii și ritualuri împărătești. În plus, tot în convențiile cîntecului cavaleresc se înscrie o mistică a obiectului adorat : *trupul-talisman, magic trup, secretul, fiică-a numere de A, — numere de aur.*

Elementul inedit îl constituie interferența dintre izoptopiile instituite de diferitele convenții poetice folosite. Iată, reprezentată grafic, această interferență (● reprezintă elementele din izotopia sacrului, ▲ reprezintă elementele din izotopia aleanului și dorului, iar ■ reprezintă elementele din izotopia elanului și a gestului erotic cavaleresc; I, II și III reprezintă o segmentare a poemului după convenția dominantă: I este prima parte a poemului, II începe cu versul" ! Doamne, nume aurit" și III începe cu versul " ! vocea ei ca mzuzica, fiica cerului e"):



Interferența izotopiilor

Elanul sacru, elanul erotic cavaleresc și aleanul de dor, în convențiile poetice ale psalmului, cîntecului cavaleresc și doinei devin expresia unei adorații care aparține *acestui poet* și *acestui poem*.

Izotopia sacrului este cea mai omogenă și, în orice caz, compactă în prima parte a poemului. Ea se difuzează în celelalte izotopii, astfel încît sacrul se profanizează, se desacralizează. Dealtfel, și celelalte convenții poetice, datorită interferențelor, dar și datorită relevării mecanismului de construcție poetică, se golesc de sensul lor și devin mai mult simularea unor gesturi și atitudini. Poetul parcă mimează doar adorația sacră, elanul erotic cavaleresc și aleanul dorului din poezia populară. Din această cauză poezia capătă un ușor aer parodic. Poetul parcă se detașează și se autoironizează.

Iată cum, interferența mai multor convenții poetice într-un singur text transformă poemul într-o structură plurivalentă, semnificînd conform fiecărei convenții în parte și conform interferenței convențiilor, ceea ce are ca rezultat o pierdere de semnificație pe porțiuni și un cîștig de semnificație pe ansamblu. Textul devine o structură polifonică, semnificînd pe multiple planuri, fiecare cu o întreagă „istorie", evocată prin gestul formal al manierei.

De mult ori într-un singur text dorm un șir întreg de texte; este o diacronie reductibilă la sincronie prin *intertextualitate.*

RETORICA LUI IOAN MAIORESCU

ANDREI NESTORESCU

Din volumul V al seriei de *Documente și manuscrise literare*, elaborat în cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" de Paul Cornea, Andrei Nestorescu și Petre Costinescu, extragem, în cele ce urmează, un fragment din *Retorica* lui Ioan Maiorescu, scriere practic necunoscută, chiar dacă nu ignorată [1], dar de o deosebită însemnătate pentru cunoașterea cît mai nuanțată, în amănunte semnificative, a ideologiei literare a epocii prepașoptiste, ca și pentru aprecierea, la adevărata lui valoare, a nivelului atins de învățămîntul umanist în Principate. *Retorica* lui Ioan Maiorescu, în varianta ei din 1842—1843, singura care s-a păstrat pînă azi, aduce date noi, revelatoare, în legătură cu importanta problemă a influențelor exercitate asupra limbii și culturii române și pune în lumină, cu o rară pertinență, efortul întreprins pentru introducerea unei moderne terminologii de specialitate. Faptul că autorul lucrării este tatăl ilustrului critic Titu Maiorescu, a cărui timpurie aplecare către estetică și filosofie nu poate fi despărțită pe preocupările părintești, îi sporește încă interesul.

PARTEA A III-A A RETORICEI GENERALE.

DESPRE ÎNFĂȚOȘAREA IDEILOR.

CAP. I.

Despre stil

§ 34. *Ideea și definiția stilului.*

Cuvîntul *stil*, de la grecescul *stilos* (stylus)***, însemna la cei vechi un instrument, adecă un cui de fier strîmb la un capăt, cu care ei săpa în tabelele cele unse sau căptușite cu ceară, ori scobea în peatră literile. La P l a u t u s se găsește această unealtă numită *scobina*, de unde se vede că romanii în vechime nu o numea „stil". Cu încetul, însemnarea cuvîntului s-au schimbat și, cu toate că nu o găsim lămurit însemnat, dar cu cuvînt încheiem că mai întîi însemn[area] cuvîntului să va fi mutat la materia scripturei, adecă la litere, prin urmare atunci „maister de stil" va fi însemnat pe acela care forma literile bine. În urmă au pășit mai departe și au dus cuv[întul] stil la *așezarea ideilor în scris;* și supt această însemnare s-au ținut cuv[întul] pînă astăzi.

Însă cuv[întul] acesta și în zilele noastre să mai întrebuințează în *pictură* sau *zugrăvitură*, unde însemnează caracteriul acestei arte, așa s. e. să zice stilul lui R a f a e l, stilul lui A n g e l o ...; și aici însemnarea cuv[întului] este coborîtă de la instrumentul pictorilor, adecă de la *penelul* cu carii zugravii fac trăsurele. Asemenea să întreb[uințează] cuv[întul] acesta stil în *sculptură* sau *scobitorie*, adecă în arta de a săpa sau a scobi în lemn și peatră; și aici întreb[uințarea] acestui cuv[înt] este mai naturală, pentru că unealta artiștilor acestora să apropie mai mult de stilul celor vechi.

---

[1] Vezi, în acest sens, succintele comentarii ale lui Aurel Sasu, *Retorica literară românească*, Editura Minerva, București, 1976, p. 223—224, 228—229, 231, 268, 270.

* Gr. στύλος.

** Lat. *stilus, stylus.*

Noi însă avem a face cu acel stil care să reduce la aşăz[area] id[eilor] în scris şi îl definim: *ştiinţa carea propune regulele de a aşeza ideile în scris.*

Cu aceasta nu înţelegem noi că în grăire n-ar fi stil, ci zicem *în scris* pentru că numai aici putem giudeca bine stilul oamenilor. Sînt mulţi care în grăire sînt foarte neplăcuţi şi chiar greşesc adeseori, iar de altă parte în scris să pot număra între clasici. Sînt iarăşi alţii carii în grăire au o înlesnire şi o îndemînătate cu care nu numai că să fac plăcuţi, ci şi farmecă pe ascult[ători], apoi în scris schiopătează şi încurcă, încît să fac foarte întunecaţi. Pe cei din exemplul dintîi cu drept cuvînt îi lăudăm, măcar că nu grăiesc aşa de bine, iară pe aceşti din exemplul din urmă, măcar că lumea îi numeşte retori fireşti, nu-i putem învrednici de numele acesta şi nici de stilişti buni, căci este în contra naturei ca cineva în grăire să aibă stil mai bun decît în scris, unde are şi timp de a îndrepta şi de a lămuri.

În limba românească în loc de stil să întrebuinţează cuvîntul *condei*, care are toate acele însemnări pre care le are şi stilul: căci şi condei mai întîi însemnează unealta cu care scriem; al doilea însemn[ează] scriptura, aşa s.e. zicem: *cutare are frumos condei*, adecă scrie frumos; mai adeseori decît aceasta din urmă însemnează condei chipul aşez[ării] ideilor în scris şi cînd zicem că *cineva are bun condei* înţălegem că compune bine.

§ 35. *Principul general al stilului şi însuşirele lui.*

Stilul este o ştiinţă care ne propune regule asupra modulului aşez[ării] id[eilor] în scris. De aici nu este greu a afla temeiul sau princi[pul] stilului. Vorba este dată omului ca să-şi împărtăşească ideile sale cu alţii; scopul împărt[ăşirei] este iarăşi ca să fim înţăleşi de către alţii, adecă ca în mintea celui ce ne ascultă să se nască sau să se producă tot aceleşi cugete sau idei care sînt în mintea vorbitorului; mijlocul prin care facem aceasta sînt cuvintele grăite sau scrise; aşadar, ca să putem fi înţăleşi, cuvintele noastre şi aşezarea lor trebuie să răspundă pe deplin ideilor şi rîndului id[eilor] din mintea omenească. Urmează dar că princi[pul] stilului este: *deplina ecvalitate sau potrivire între cuvinte şi aşez[area] lor între idei şi rîndul lor.*

De aici urmează:

1) Că acela care vrea să aibă stil bun trebuie să ştie gîndi bine şi să aibă în putere limba în care scrie cu toate frumuseţele ei.

2) Fiindcă mintea omenească în fieştecare om să deşteaptă şi să formează într-un chip deosăbit şi fiindcă tot după această măsură şi întipăririle lucrurilor şi ideilor lor în fieştecare om îşi iau tot altă formă, urmează că cîte minţi atîte şi stiluri trebuie să fie; căci dacă în fieştece om aceleaşi întipăriri să modificează altfel, şi cu condeiul trebuiesc zugrăvite alt chip.

3) De aici urmează iarăşi că acela care nu-şi are stilul său, adecă al căruia stil nu să poate caracteriza într-un chip deosăbit, mintea aceluia este încă sclavă, adecă duhul lui nu s-au făcut neatîrnat sau n-au agiuns la vrednicia omenească, ci să tîrîie numai după alte duhuri sau momiţeşte cînd pe unul, cînd pe altul.

4) De aici se vede că cel mai bun mijloc de a giudeca gradul dezvălirei puterilor minţii în vreun om este stilul, în care reproduce sau înfăţoşează fieştecine pe omul său cel din lontru. De aici este că vine foarte greu a desăvîrşi pe cineva prin regule de stil, care în fieştecare om trebuie să se formeze altfel; să pot numai propune reg[ulele] cele ge[nerale] care să ţin de sănătoasa gîndire pentru toţi oamenii, şi apoi oarecare observaţii asupra deosăbitelor chipuri de vorbire. Acela care şi-au format o logică sănătoasă şi are limba în putere va scrie totdeauna bine; iară acela care puţin au meditat în viaţă şi nu s-au nevoit a-şi face mintea neatîrnată de părerile altora, pre lîngă toată teoria stilului nu va scrie niciodată bine.

§ 36. *Regule practice pentru stil.*

Pentru ca să-şi formeze cineva un stil propriu, trebuie să se deprindă din tinereţă:

1) Toate ideile care îi vin, sau de sine, dau prin meditaţie dinadins, sau cetind cărţile altora, să se silească a le îmbrăca în cuvinte cît să va putea mai bine. Mai cu seamă acele idei care le cîştigă prin meditaţie şi acelea care, ca nişte scîntei ale geniului omenesc, ne vin pe neaşteptate, să ne tragă toată luarea aminte. Acestea, ca nişte fecioare născute din geniul nostru, să cuvine să fie îmbrăcate în cele mai frumoase veşminte, ca să zicem aşa, în haine de nuntă.

2) Ideile noastre, îmbrăcate astfel şi însemnate în foiţe deosăbite, să le reveduim la săptămîna, la luna sau şi la un an, căci dacă n-am fost leneşi, noi am cîştigat în curzul timpului acestuia cunoştinţe de frumseţile limbei în carea vrem să scriem: şi, găsind ceva de îndreptat în stilul de mai înainte, să nu ne fie lene a o face aceasta. După cîtva timp să ne înturnăm şi să reveduim iarăşi lucrările noastre. Urmînd cu chipul acesta, în puţini ani vom dobîndi un stil original şi plăcut şi o îndămînătate de a scăpa de orice strîmtorare. Scrisorile familiare cu amicii noştri sînt un prilej foarte priitor formărei şi curăţirei stilului nostru. Despre faimosul zugrav A p e l e s ne spun istoricii că nu lăsa să treacă nici un timp în care să nu facă cu penelul vro

cîteva trăsuri ca să se desăvîrşească în arta sa. De unde s-au născut despre el şi proverbul: *Nulla dies sine linia**. Cetim despre H o r a t i u s, poetul roman, că el lucra şi îndrepta cu lunele la cîte o odă de ale sale. În adevăr, poeziile lui H o r a ţ i e vor rămînea în veci de model pentru curăţenia stilului.

3) Să ne agiutăm şi cu cetirea scriitorilor celor mai aleşi ai naţiei şi străini, căci atunci ne vom putea giudeca mai bine stilul nostru şi vom descoperi şi greşalele. Însă acest mijloc de deprindere să-l socotim totdeauna ca un mijloc de a doua mînă şi mai mult ca un mijloc agiut[ător] decît formător; iar lucrul cel de căpetenie să ne fie deprinderea proprie, căci precum mintea noastră după natura ei nu să poate mărgini în obezi omeneşti, aşa şi veşmîntul ei să cuvine să fie original. Aceasta este cea mai frumoasă însuşire a unui om învăţat.

§ 37. *Trei reguli generale despre stil.*

Fiindcă stilul are să aşeze cuvintele după cum sînt aşezate ideile în minte, urmează că numai acele reguli pot fi pentru stil care sînt şi pentru dreapta cugetare. Mintea atunci să zice că cugetă bine, cînd cugetă în rînd, luminat sau uşor şi întocmai sau aşa pentru este lucrul. Aşadar şi stilul va fi acela regulat care va răspunde deplin acestor trei însuşimi. De aceea cu drept cuvînt punem pentru stil aceste 3 reg[uli] generale: 1) să fie în rînd; 2) luminat sau uşor; 3) să fie întocmai sau adevărat.

Pentru această din urmă însuşime au început a să întrebuinţa şi la noi cuvîntul *exactitate*, de la latinescul *exact*. Însă „exact", după firea acestui cuvînt, însemnează un lucru săvîrşit, adecă căruia nu-i mai lipseşte nimic, iar dacă întrece ceva sau dacă este mai mult ceva decît trebuia să fie, aceasta nu însemnează cuvîntul „exact". De aceea să mai agiută unii cu cuvîntul *precizie*, de la lat[inescul] *precis*, care însemnează un lucru în care nu este nimic de prisos, dar poate să-i lipsească ceva, şi aceasta nu o însemn[ează] cuv[întul] „preciz[ie]". Nouă însă ne trebuieşte un cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: *nici mai mult, nici mai puţin, nici altfel de cum trebuie*. Aseminea cuvînt, mai cu seamă substantiv, limba latină nu are: dar are limba noastră cuv[întul] *întocmai*, care în adevăr însemnează ideea mai sus cerută. Prin urmare, de aici sîntem siliţi să formăm subst[antivul] abstract *întocmaitate*.

Astfel, întîia însuşime şi prin urmare şi întîia reg[ulă] despre stil vom numi-o rîndul cel firesc; a doua, lumina sau uşurinţa; şi a treia, întocmaitatea.

Aceste însuşimi sînt de agiuns pentru orice stil, fie acela familiar, adecă de scrisori şi întrevorbiri prieteneşti, fie giudecătoresc, diplomatic, oratoriu şi oricum, pentru că, ori în care din aceste vom scrie, sîntem datori să scriem în rîndul cel firesc, luminat sau uşor şi întocmai după cum cere lucrul.

Prin urmare, orice alte însuşimi s-ar mai cere de la stil, ele sau să cuprind în aceste trei sau cel puţin trebuie să răspundă acestora. Cu cît să va desăvîrşi cineva mai mult ca să se poată apropia de aceste trei însuşimi, cu atît va avea un stil mai bun, şi acela căruia nu i se va putea băga nici o vină nici din partea rîndului, nici din partea luminii sau a uşurinţei, nici din partea întocmaităţei, acela să poate numi desăvîrşit sau perfect în stil.

Afară de aceasta, însuşimele aceste să ne slujască totdeauna spre îndreptar, cînd vom giudeca stilurile streine; prin urmare, orice carte vom ceti, să căutăm întotdeauna aceste 3 însuşimi într-însa. Iar pentru începători nu să poate sfătui îndestul ca să-şi puie toată silinţa spre a se apropia din zi în zi de un grad mai înalt în aceste însuşimi.

După aceste 3 reguli putem acum căuta dacă deosăbirea între *stil înalt* şi *stil popular* este făcută cu vreun temei sau nu. Deoarece stilul ne învaţă a îmbrăca ideile noastre în cuvinte şi deoarece veşmîntul acesta trebuie să fie în rîndul cel firesc, apoi luminat sau uşor de priceput, în urmă întocmai, adecă cuvintele să nu fie nici mai multe, nici mai puţine, nici să însemneze altceva decît aceea ce trebuie, urmează că nici un stil nu poate fi înalt sau nici un stil nu poate osteni mintea omului. Ideile pot să fie înalte, dar veşmîntul acestor idei niciodată nu, şi dacă vreodată îmbrăcămintea va fi grea de priceput, atunci stilul acela nu să poate numi stil înalt, ci încurcat, întunecos şi, cu un cuvînt, stil rău. Aici iar facem băgare de seamă în contra acelora carii socot că de un om învăţat s-ar ţinea ca să fugă de stilul cel uşor şi scurt al poporului în vorbirea de toate zilele şi, ca să se arăte mai învăţaţi, îşi îmbracă ideile în nişte perioade întortocheate, încît bietul cetitor capătă ură şi greaţă într-un singur period. Toţi aceştia scriu foarte rău.

§ 38. *Despre rînd şi uşurinţă.*

Rîndul cel bun stă întru aceea ca ideile şi cuvintele se urmeze în acel rînd în care îşi urmează ele după firea lor, adecă după cum îşi urmează lucrurile în natura şi după cum cere firea şi obicinuinţa limbei.

---

* Corect: „*Nulla dies sine linea*".

Cu puțină băgare de seamă la timp, la loc și la dezvălirea lucrurilor în timp și în loc putem afla totdeauna rîndul cel firesc. Așa s.e. fieștecine pricepe că frazul acesta: *Traian au stins oastea lui Decebal și au învins-o* nu este bun, căci nu este în rînd după timp, pentru că, ca să stingă Traian oastea lui Decebal, trebuia mai întîi să o învingă; prin urmare trebuie să zicem: *Traian au învins oastea lui Decebal și au stins-o.*

Asemenea, cînd și-ar istorisi călătoria sa, d.e. de la Bacău la Tîrgul Frumos și ar zice: *Am trecut peste Moldova, Siret și Bistrița*, iar nu este zis bine, pentru că, venind cineva de la Bacău încoace, are să treacă întîi de toate Bistr[iț]a, apoi Mold[ova] și apoi Siretiul.

Dar sînt și alte împregiurări afară de timp și loc care trebuie să le respectăm. Unele din împregiu[rările] aceste atîrnă de la scopul cuvîntătoriului, altele de la publicul pentru care scrie sau grăiește.

Cînd rîndul va atîrna de la scopul cuvîntătoriului, atunci fiind el ceva deprins, va ști singur în ce rînd să-și așeze ideile și cuvintele. Așa s. e., după firea lucrului și după prețul moral, *bunul* trebuie să fie înaintea *răului*, *virtutea* înaintea *viț iului* etc. Însă cînd oratorul va alătura în abstract virtutea pe lîngă viț iu, sau în concret pe omul cel virtuos pe lîngă cel viț ios, și va vrea să înalțe virtutea sau pe omul cel virtuos, atunci de la înțălepciunea lui atîrnă ca să zugrăvească mai întîi icoana viț iului sau a omului celui stricat, ca, umplîndu-le inima de urgie, să-i facă nerăbdători a vedea și icoana virtuț ii sau a om[ului] celui bun — și atunci să înțălege că au înălțat virtutea peste viț iu în inima ascult[ătorilor]. Sau poate să facă din contra, adecă după ce au zugrăvit virtutea, să zugrăvească mai pe urmă viț iul, așa ca inimele să se întoarne de la acesta la aceea.

Iar dacă va atîrna rîndul de la împregiurări, atunci să pot aplica aici toate regulile dezvălite în partea despre așezarea ideilor. D.e., dacă avem să dezvălim vreun adevăr înaintea unui public simplu, neînvățat, atunce rîndul cel dintîi îl vor cuprinde lucrurile cele mai simple și, așa, treptat, mai înainte.

Din toate aceste să vede că rîndul să reduce mai mult la idei decît la cuvinte.

Ușurința stilului stă întru aceea, ca cuvintele, frazele și perioadele să fie așa de bine așezate încît fieștecare cetitor care cunoaște limba să poată înțălege îndată cugetul scriitoriului. Din rîndul cel firesc urmează și ușurința stilului, căci fiind cuvintele așezate în rîndul cel firesc, neapărat urmează ca și ideile să se înțăleagă lesne.

Cu toate aceste, ușur[ința] privește mai mult la sintaxul limbei și la așezarea perioadelor unul după altul; și fiindcă sintaxul unei limbi atîrnă de la obiceiul poporului care vorbește aceea limbă, să întîmplă adesecri ca acest obicei să nu fie răzămat pe natura lucrului, precum și vedem că, măcar că natura limbelor în sine este tot aceea, totuși fieștecare limbă își are al său sintax deosăbit. Așa s. e. obiceiul limbei noastre cere ca să zicem: *nu am făcut*, cînd germanul zice: *am făcut nu.* Așa s. e. după sintaxul limbei biblice sau semidice: *omul care am fost cu el în cutare loc*, iar după limbele noastre europene: *omul cu care am fost în cutare loc.* Acest obicei de a nu declina pronumele relativ cu prepoziț ie, ci a pune pronumele personal și a-l declina pe acesta s-au virit și în limba românească cine știe de unde, de care însă să cuvine să ne ferim. Obiceiul oamenilor în limbă să face și el firea limbei. Cît pentru sintaxul obicinuit la un popor, care, precum am zis, face firea limbei, scriitoriul are datorie ca să învețe a-l cunoaște și a-l păzi totdeauna.

Aceasta nu va să zică altceva decît că fieșt[cine] este dator a păzi strîns firea limbei sale. Împrotiva acestei reguli lucrează și greșesc lesne traducătorii cărț ilor streine, carii sînt mai des ispitiț i de a imita sintaxe streine. Dacă vom privi noi bine cărț ile bisericești, vom găsi la nenumărate locuri streinizmuri care nu puțin încurcă și îngreuiază înțălesul. Să luăm de ex[emplu]: *Către corinteni a cărț ii Sf[întului] Ap[ostol] Pavel cetire*, sau: *De la Marcu a Sf[întei] Evang[helii] cetire.* Fieștecine vede că acest sintax nu este românesc, ci întreg grecesc, mult strein de firea limbei noastre care, laudă lui D[umne]zeu, este ferită de un sintax atît de încurcat cum este al limbei vechi grecești. Fieștecine ar înțălege mai bine aceste fraze cînd s-ar întoarce pe românie astfel: *Cetirea cărț ii cei către corint[eni] a Sf[întului] Ap[ostol] Pavel* sau *Cetirea cărț ii Sf[întului] Ap[ostol] Pavel la corinteni.* Asemenea celalant: *Cetirea Sf[întei] Evang[helii] a lui Marcu.* Ar fi de dorit ca, retipărindu-se cărț ile aceste, să se românească și stilul, ca să fie mai de înțăles poporului.

Acestea pentru sintax. Cît pentru șirul perioadelor, care perioade atîrnă totdeauna de la voința scriitorului, să sfătuiește scriitorilor ca să nu le prelungească. Căci fiind limba noastră din firea ei dăruită cu o țesătură atît de simplă și frumoasă, nimic nu-i șade mai urît decît a o întortochea cu perioduri lungi. Cu toate aceste, sînt și în limba românească cărț i cu perioduri atît de deșănțate, încît, de la întîiul mădular al period[ului] sau de la întîia frîntură a mădulariului de period pînă la cea din urmă, îț i mai iesă sufletul și în urmă nu știi ce ai cetit. Acest fel de sint[ax] în limba rom[ânească] din partea scriitorilor să poate asămăna cu acea stricătoare datină a unor mume sau crescătoare care pe fiicele lor, măcar că de la natură au toate vioiciunea în față, prin urmare au adevărata frumseță, ele mai pun și rumenele; și așa, vrînd să facă ceva mai frumos, ei sau ele strică în adevăr.

Aceasta vine de acolo că mulţi îşi ieu de temei limba veche grecească, a căria fire, după natura grecilor carii sînt cunoscuţi în toată vechimea de oam[eni] mult vorbitori sau polilogi, s-au format aşa ca să sufere perioduri mai lungi. Cu toate acestea, la scriitorii cei vechi clasici, la Xenofon, Herodot şi mai cu seamă la Tucidid, periodurile sînt destul de rotunzite şi scurte şi mai multă polilogie să găseşte la alexandrini, şi de acolo la unii din sf[inţii] părinţi, după carii s-au scris cărţile besericeşti şi de la carii au trecut şi în limba românească. Însă limba noastră, precum toate limbele romane de astăzi, nu sufere perioduri lungi, precum suferea odinioară greceasca şi latina şi precum sufere astăzi limba germană.

Ca să dăm însă stilului românesc mai multă vîrtute, putem lua de model stilul clasicilor latini. Romanii, a căror caracter era să gîndească mult, să vorbească puţin şi să lucreze bărbăteşte, după firea aceasta şi-au format şi limba, în perioduri scurte şi apăsătoare. Nici într-o limbă nu să poate spune în puţine cuvinte atît de mult ca în limba latină. Chiar şi la retori şi la scriitorii cu stil oratoric, pc. la Livie, stilul este mai mult scurt decît lung; dar apoi la Salustie şi la Tacitus este o scurtime şi o energie în toată cuvîntarea, încît anevoie este de a-i putea traduce în alte limbi şi, la unele locuri, cu neputinţă fără a întrebuinţa cuvinte mai multe şi, prin urmare, a le schimba periodurile. De aceea, aceşti doi scriitori numai în limba germană s-au putut traduce întocmai, pentru că această limbă este cea mai înduplecăcioasă şi, măcar că după firea sa iubeşte perioduri lungi, totuşi sufere orice sintax strein. Limba noastră are iarăşi mai multă vîrtute decît celelalte limbi romane şi aceasta vine de la climă, căci în vreme ce celelante popoară rom[ane] trăiesc într-o climă mai mult fierbinte decît răce, românii, la carii căldura este tot atîta cît şi frigul, molimea de miazăzi au mai înăsprit-o cu răceala de miazănoapte. Prin urmare ea cultivîndu-se bine, va putea înfăţoşa dulceaţa limbei italiene, uşurinţa limbei franţeze şi vîrtutea limbei germane, pre care acelea nu o au.

§ 39. *Despre exactitate sau întocmaitate.*

Întocmaitatea este acea însuşime a stilului după carea nu să cuprinde nici mai mult, nici mai puţin decît să cuvine, dar nici altfel de cum trebuie Aceasta ne îndatorează ca să nu întrebuinţăm niciodată cuvinte mai multe decît trebuiesc, nici mai puţine, dară nici să întrebuinţăm cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea vrem să o înfăţoşăm.

Dacă vom întrebuinţa cuvinte mai multe decît să cuvine, atunci cădem în polilogie sau întrebuinţăm cuvinte de prisos. Dacă vom pune cuvinte mai puţine, atunci să îngreuiază înţălesul şi *rămînem întunecoşi* pentru cetitori. Iar dacă vom întrebuinţa cuvinte care nu însemnează tocmai acea idee pe carea voim să o înfăţoşăm, atunci cetitoriul sau ascultătoriul nu poate cunoaşte cugetul nostru şi prin urmare nu ne înţălege.

Cele dintîi două puncturi, adecă a nu întrebuinţa cuv[inte] mai multe, nici mai puţine, să pot împlini mai lesne, căci nu cer atîta luare aminte, ca pentru al treilea; apoi mai cu seamă punctul al 2-le, a nu întreb[uinţa] cuv[inte] mai puţine, nici că este în obiceiul tinerimei, carea îndeobşte este mult vorbitoare sau polilogă şi întreb[uinţează] totdeauna cuv[inte] mai multe decît mai puţine. Dar cu atît mai greu este punctul al 3-le, care ne îndatorează a întreb[uinţa] numai acele cuv[inte] care însemnează pe deplin ideea pe carea vrem să o înfăţoşăm, încît să nu mai rămîie nici o îndoială de adevăratul cuget al vorb[itorului] sau scriitoriului.

Ca să poată păzi cineva regula aceasta, neapărat trebuie să aibă o deplină cunoştinţă a limbei în care scrie. Pentru cunoştinţa aceasta avem un izvor sigur: *uzul* sau *obiceiul vorbirei*. Acesta este cel de căpitenie regulator a fieştecăria limbi. Aceea în care s-au obicinuit toată naţia pune îndatorire pentru fiecare scriitor ca să nu să abată de la dînsa. Dar trebuie să deosăbim între obiceiul vorbirei pop[orului] şi între obice[iul] vorb[irei] scriitorilor, pentru că de multe ori scriitorii, cărora nu le agiunge limba pop[orului] de rînd, sînt nevoiţi a-şi forma cuvinte nouă şi cîteodată sînt iarăşi siliţi a reduce unele cuvinte la adevărata lor însemnare, care poate să nu o aibă poporul. Aceasta să întîmplă mai cu seamă atunci cînd limba unii naţii este împărţită în mai multe dialecte de căpetenie, precum este şi a noastră.

S-au întîmplat ca multe cuv[inte] adevărat româneşti să se piardă, care în alte părţi au rămas în obicei. Asemenea, multe cuv[inte] în unele părţi şi-au pierdut adevărata însemnare, care s-au păstrat în alte părţi. La toate întîmplările aceste cuvîntătoriul mai ales către popor este dator să se tîlcuiască ca să poată fi înţăles.

Vorbind noi de uzul vorbirei, însemnăm deosăbit pentru cuvintele slavone vîrîte în limba noastră din liturgia slavonă care au domnit atîtea veacuri în beserica românească. Adevărat este că cuv[intele] aceste au întrat şi ele în uzul vorbirei, mai cu seamă în cărţile besericeşti. Dar fiindcă scopul vorbirei este ca să fim bine înţăleşi, şi fiindcă este ştiut că mai toate cuv[intele] slavone besericeşti sînt neînţălese pop[orului], apoi urmează că nu sîntem datori să le întrebuinţăm. Mai nime din popor nu ştie ce însemnează: *precestanie, blagoslovenie, slavă* şi celelalte multe. El, adevărat, vede lucrarea ce să uneşte cu aceste cuv[inte], dar întrebîndu-l mai de aproape sau voind să-i tîlcuieşti aceste cuv[inte], nu vei putea folosi dacă nu vei lua în agiutor alte cuv[inte] rom[âneşti]. Cuvîntul este că, neavînd acele cuv[inte] rădăcina lor în limba noastră, fireşte că

numai învăţaţii pot să le înţăleagă, iară pop[orul] niciodată. Aşa s. e. poporul niciodată nu va înţălege ce este ,,precestanie", pînă ce nu-i vei spune *împărtăşire*. Asemenea, el niciodată nu va şti ce este ,,blagoslovenia", pentru că el nu cunoaşte ce este ,,blago" şi ,,slovenia", şi prin urmare eşti silit să zici *binecuvîntare*. Asemenea, nici ,,slavă" nu ştie ce este, ba încă de multe ori acest cuv[înt] îl iau în loc de *aer* şi în loc de a zice: *s-au ridicat în aer*, zic: *s-au ridicat în slavă*, şi prin urmare ca să te înţeleagă eşti silit să zici *mărie* sau *mărire*. După ce dar pop[orul] cuv[intele] aceste nu le înţălege fără de a i le spune prin altele rom[âneşti] tot de acea însemnare, apoi este un păcat mare a mai chinui pe popor cu dînsăle şi a mai pierde şi scumpul timp cu tîlcuirea lor.

Ce să atinge de cuvintele care ne lipsesc şi de care totuşi avem trebuinţă, regula cea mai firească şi bună este: *ca să le formăm din rădăcini româneşti*.

Românul plebeu s-au întins cu formarea din rădăcină pînă acolo pînă unde au avut trebuinţă. Aşa, de la *bun* au zis *bunătate*, de la *rău*, *răutate*, de la *simţ*, *simţire*, de la *aşez*, *aşezare*, *aşezămînt*. Noi, carii după propăşirea ideilor avem nevoie de mai multe cuv[inte], trebuie să începem de acolo de unde au stat el. Nimic nu strică mai mult uniformitatea în limbă şi nimic nu împiedecă mai mult firescul curs al dezvălirei ei decît alergarea la rădăcini din limbi streine, cînd avem noi rădăcină în limba noastră. Aşadar, s. e. de la *simţ* noi păşind înainte vom zice *simţilate*, *simţiciune*, *simţămînt* ş. c. Căci dacă ţăranul de la *aşez* au zis *aşăzămînt*, urmează să zicem noi de la *simţ*, *simţămînt* şi numai o mare necunoştinţă despre firea limbelor poate să ne facă a zice *sentiment* ş. a., care la întîia auzire să par românului a fi streine.

Cît de pierzător este acest obicei de a alerga la rădăcini streine, cînd ele să află în limba noastră, dovadă să ne fie limbele romane: *italiana*, *spaniola* şi mai cu seamă *franţeza*. Cînd au început învăţaţii a cultivi aceste limbi, ei văzînd mare asemănare între ele şi *latina*, măcar că au avut rădăcini în limba lor, au grămădit cuvinte din limba latină şi cu aceasta, nelăsînd pe răd[ăcinele] naţionale ca să rodească din sine, au oprit firescul curs al dezvălirei şi astăzi toate limbele aceste sînt închise, adecă nu mai pot purcede, cînd totuşi, precum mintea omenească purcede înainte cu ideile, aşa şi limba ca organul ei trebuie să păşască înainte. Franţezul s. e. de la *lieu* fără nici un cuvînt au făcut *local* şi *localité*, căci răd[ăcina] acestora nu este *lieu*, ci *loc*. Aşa de la *loa** au făcut *lejislativ***, care iarăşi nu vine de la *loa**, ci de la *lege*. Adevărat că însemnarea este tot aceeaşi, dar răd[ăcina] naţională s-au înecat şi neputînd rodi s-au vîrît cuvinte de formă streină, care au îngreuiat cunoştinţa limbei pentru popor şi au stricat uniformitatea. De aici este că limbele aceste nemaiputînd forma cuv[inte] şi-au înmulţit frazele şi astăzi s-au închis. Mulţi zic că limba franţeză este desăvîrşită; noi răspundem că numai neştiutorii pot să numească desăvîrşită o limbă închisă. Precum nu să poate închide mintea, aşa nu să poate închide şi limba, pînă ce nu va muri poporul care s-au slujit cu acea limbă.

Numai limba *germană* s-au format pe drumul pe care s-au format limba *elenică* şi de aceea limba ger[mană] niciodată nu să va închide cît vor trăi germanii. *Ungurii* au călcat tot pe drumul acesta. De aici urmează că nu trebuie să privim numai la răd[ăcinele] rom[âneşti], ci şi la formele limbei româneşti, căci ele dau limbei caracter deosăbit.

Tot de aici vine îndatorire pe[ntru] noi ca, neavînd răd[ăcină] într-un dialect, să alergăm la altul, şi numai după ce nici într-un dialect nu vom găsi cuvînt pentru vreo idee, atunci să alergăm la limbă streină, şi să înţălege că la *latina;* însă şi atunci trebuie să-l dăm pe cuv[înt] după formele limbei româneşti, ca aşa păzind uniformitatea să uşurăm gramatica.

(B.A.R., Ms. 43, f. 36v. — 53r.)

*

Împrejurările în care Ioan Maiorescu şi-a conceput *Retorica* transcrisă de noi pot fi reconstituite cu destulă exactitate. Ca urmare a unor intrigi locale, la 6 martie 1842, printr-un ordin al Eforiei şcoalelor, el este înlăturat din posturile de inspector şi de profesor de ,,istorie generală şi de stilul românesc" la Şcoala centrală din Craiova şi determinat, prin aceasta, să părăsească ţara [2]. Destituirea s-a datorat, firește, reclamaţiilor cu caracter politic, privitoare la o nefericită atitudine de moment, dar a fost şi o consecinţă, tardivă, a antipatiei întregului corp profesoral faţă de incomodul dascăl ardelean, care îşi permisese să publice, în 1838, în ,,Foaie literară" din Braşov, o aspră critică a realităţilor culturale, inclusiv şcolare, din Ţara Românească, acuzînd societatea valahă de ,,materialism gros" şi de ,,procopsinţă superficială", de ,,judecată stricată" şi de ,,gust primejdios", iar pe colegi de ignoranţă şi de lipsă de ,,fierbinţeală patriotică" — toate aceste racile fiind socotite ca provenind din ,,materialismul franţozesc" şi din ,,beletristica frînceasca". Reacţia violentă a profesorilor din Bucureşti, în frunte cu Heliade, precum şi a Eforiei

---

* Fr. *loi*.

** Fr. *législatif*.

[2] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *Ioan Maiorescu*, Bucureşti, 1912, p. 48—49

şcoalelor, care l-a suspendat din profesorat, l-au obligat atunci pe contestatar să-şi retracteze afirmaţiile, punîndu-le pe seama necunoaşterii situaţiei de fapt [3], dar cei incriminaţi, evident, n-au scăpat prilejul oferit de incidentul din 1842 ca să-l îndepărteze din învăţămînt. După cîteva luni petrecute la Braşov, Ioan Maiorescu îşi reia activitatea de profesor la Iaşi, la Seminarul „Veniamin" de la Socola, unde tocmai se produsese o reorganizare a personalului didactic [4]. Angajat iniţial ca profesor „pentru loghică, ritorică şi facerea cuvintelor" [5], el se pare că a mai predat, în afara acestor materii, „istoria universală pînă la căderea imperiei romanilor" [6] şi un curs de istorie ecleziastică [7]. Nu a funcţionat însă la Socola decît în anul şcolar 1842—1843, din cauza frecventelor neînţelegeri cu rectorul Filaret Scriban: „Maiorescu avea asupra alcătuirii unui Seminar idei mai înaintate, ce nu se puteau armoniza cu cele ale lui Scriban" [8]. Deşi ar fi putut rămîne în continuare la Iaşi, ca profesor de „istoria universală, a patriei şi a literaturei elene şi latine" la Academia Mihăileană [9], el preferă să se întoarcă la Craiova, unde, prin ordinul Eforiei şcoalelor din 13 august 1843, este reintegrat în vechile posturi, recunoscîndu-i-se meritele din trecut şi reparîndu-se, astfel, injustiţia ce i se făcuse anterior [10].

Ioan Maiorescu a ţinut la Şcoala centrală din Craiova lecţii de „stilul românesc" atît înainte, cît şi după popasul său în Moldova. Textele acestor lecţii nu sînt însă cunoscute, fie pentru că n-au fost sistematizate într-un manual, fie pentru că s-au pierdut. O idee cît de cît obiectivă despre modalitatea de tratare a materiei ne putem face, aşadar, numai pe baza lecţiilor de retorică de la Iaşi, singurele ajunse pînă la noi, cu observaţia că acestea, adresîndu-se viitorilor preoţi, vădesc o anumită orientare teologică.

Cursul de *retorică generală* (sau *retorică teoretică*) predat de Ioan Maiorescu la Seminarul de la Socola în anul şcolar 1842—1843 nu s-a păstrat într-un manuscris autograf, nici măcar într-o copie, ci în versiunea unui Ioan Cernătescu, seminarist în clasa a IV-a, care l-a transpus cu maximă fidelitate în caietul său de notiţe [11], probabil după dictare, aşa cum se obişnuia pe atunci, astfel că, în pofida prescurtărilor de cuvinte, a ortografiei adeseori incorecte şi a punctuaţiei fluctuante, autenticitatea textului maiorescian nu poate fi în nici un caz pusă în discuţie. În ceea ce priveşte organizarea de ansamblu a lucrării, al cărei sfîrşit lipseşte, menţionăm că la examenul din 17 martie 1843, la „clasul IV" se cerea: „Din *retorică:* introducerea, invenţia, dispoziţia şi din elocuţie o parte; începuturi despre stil şi cuvinte" [12]. Respectîndu-se programa şcolară, cele 46 de paragrafe ale *Caietului pentru retorică* au fost grupate în felul următor: *Introducere în retorică* (§ 1—5); I. *Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei* (§6—24); II. *Despre dispoziţie sau aşăzarea ideilor* (§ 25—33); III. *Despre înfăţoşarea ideilor* (§ 34—46) [13]. Nivelul de predare

---

[3] Întregul dosar al acestui faimos episod este publicat de V. A. Urechia, *Istoria şcoalelor de la 1800—1864*, t. II, Bucureşti, 1892, p. 65—81.

[4] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 49—54.

[5] Gh. Adamescu, *Istoria seminarului „Veniamin" din Iaşi (1803—1903)*, Bucureşti, 1904, Anexa nr. 17, p. 22.

[6] Idem, *op. cit.*, p. 73.

[7] Cf. Constantin Erbiceanu, *Istoricul Seminarului Veniamin din Monastirea Socola, fondat la 1804*, Iaşi, 1885, p. 133.

[8] N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 53.

[9] Amănunte extrem de interesante despre perioada petrecută de I. M. la Iaşi se găsesc în scrisorile sale către G. Bariţiu, publicate şi adnotate în: *George Barit şi contemporanii săi*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 253—266.

[10] Vezi N. Bănescu şi V. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 55.

[11] B.A.R., Ms. 43. f. 1—63: „*Caiet pentru retorică, carea să paradoseşte de către D. D. Ioan Maiorescul.* Ioan Cernătescul. 1842. Oct. 9." În acelaşi ms., urmează un *Caiet de istoria naturală şi botanică* (f. 64—89) şi un *Caiet pentru economia rurală* (f. 96—152), predate de prof. Leon Filipescu. Alfabet chirilic. Cerneală neagră. Cumpărat de la anticarul I. Zwiebel din Bucureşti, la 19 mai 1894.

[12] V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 243.

[13] Nu ni se pare inoportună, pînă la publicarea textului integral, transcrierea sumarului complet al *Retoricii:* „Introducere în retorică. § 1. Ideea şi definiţia retoricei; § 2. Începutul retoricei; § 3. Trebuinţa retoricei; § 4. Împărţirea retoricei; § 5. Suptîmpărţirea retoricei generale; Retorica generală. Partea întîi. Despre cele dinlăuntru ale cuvîntărei. Cap. I. Despre aflarea ideilor. § 6. Ce însemnează a afla în retorică? § 7. Sfătuiri practice pentru cîştigarea ideilor; Teoria despre cîştigarea ideilor. § 8. În ce stă teoria aflării ideilor; § 9. Facultăţile minţii; § 10. Memoria şi fantazia; § 11. Raţia sau cuvîntul; § 12. Voia, îndemnurile şi puterea poftitoare; § 13. Cum trebuie să fie gătit omul dinlăuntru înainte de a tracta materia? § 14. Tractarea materiei; § 15. Despre dovezi; § 16. Felurile dovezilor; § 17. Dovezile din sănă-

a materiilor umaniste de bază la Seminarul de la Socola nu se deosebea aproape deloc de cel atins, sub îndrumarea lui Gh. Asachi, la Academia Mihăileană, instituţia de învăţămînt superior laică [14].

Conţinutul *Retoricii* confirmă, în bună măsură, cele în general ştiute despre ideile profesate de Ioan Maiorescu în activitatea sa didactică [15] şi filologică [16]. În partea sa originală, de comentariu şi de exemplificare (nu de structură, care urmează modelele tradiţionale, de la Aristotel şi Quintilian la Dumarsais, Le Clerc şi... Simeon Marcovici), textul trădează acelaşi cult pentru antichitatea clasică, îndeosebi latină, şi aceeaşi neîncredere în cultura „nouă", mai ales franceză [17]. „Ca să dăm... stilului românesc mai multă vîrtute, putem lua de model stilul clasicilor latini", se propune într-un loc. „Mulţi zic că limba franţeză este desăvîrşită; noi răspundem că numai neştiutorii pot să numească desăvîrşită o limbă închisă", se argumentează într-alt loc. Asemenea fraze, ca şi multe altele, fac din *Retorică* o adevărată verigă de legătură între celebra scrisoare din 1838, cea cu privire la „materialismul franţozesc", şi cunoscutul discurs *Despre studiul limbilor vechi clasice, ca un studiu neapărat pentru o cultură mai armonioasă şi mai solidă tinerimei*, din 1846 [18], în care se proclamă superioritatea limbilor clasice asupra celor moderne, „cu mult mai sărace" decît cele vechi, „atît în armonica şi logica dezvoltare a cuvintelor din rădăcinele lor, cît şi în cultura formelor". Fragmentul privitor la „cuvintele slavone vîrîte în limba noastră din liturgia slavonă" conduce imediat la articolul violent polemic *Antischiaul. Adecă o înfruntătură dată unui român care voieşte a ne face schiai sau sloveni* [19]. Ideea despre „*uzul* sau *obiceiul vorbirei*" ca „cel de căpitenie regulator a fieştecăria limbi" este una din tezele principale ale concepţiei lingvistice a lui Ioan Maiorescu şi o întîlnim expusă încă din 1838 în studiul *Asupra ortografiei rumâneşti* [20]: „Cel mai mare despot au domn al limbei este *obiceiul vorbirei de obşte*, « usus aut consuetudo loquendi communis »". În sfîrşit, preocuparea statornică a filologului pentru cultivarea diverselor dialecte româneşti, ca manifestări ale limbii poporului, se regăseşte, în cîteva locuri, şi în textul *Retoricii* sale.

Un merit de prim ordin al cursului de retorică maiorescian îl constituie, fără îndoială, modernitatea terminologiei de specialitate întrebuinţate. Nu ne referim numai la existenţa, desigur surprinzătoare, a unui termen ca *semiotică* (scris: *semioteca*), remarcat deja de cercetători [21], ci, cu precădere, la folosirea sistematică a unor cuvinte şi sintagme ostentativ „moderne", de obicei neologisme, cîteodată şi construcţii proprii, implicînd aşadar riscul neînţelegerii lor exacte de către seminarişti, dar, totodată, marcînd intenţia salutară de adecvare a expresiei la

---

tosul cuvînt încredinţătoare de-a dreptul; § 18. Dovezi din raţie încredinţătoare pieziş; §19. Despre dovezile luminătoare şi întăritoare; § 20. Asemănarea, contrariul şi exemplul; § 21. Dovezi întăritoare: înducerea şi mărturia; § 22. Experienţa şi auctoritatea; § 23. În ce stă auctoritatea experienţei şi cum trebuie cercetată; § 24. Despre argumente mişcătoare sau despre patimi şi moravuri; Partea a II-a a retoricei generale. Cap. al II-lea. Despre dispoziţie sau aşăzarea ideilor. § 25. Băgări de seamă asupra dispoziţiei; § 26. Despre alegerea ideilor şi despre frumseţa lor; § 27. Poveţe practice pentru aşăzarea ideilor; Despre aşăzarea ideilor în parte sau despre cuvinte (în înţălesul strîns). § 28. Despre părţile cuvintelor în general şi observaţii asupra lor; § 29. Despre exordium; §30. Însuşimele exordiului; § 31. Pentru propoziţie şi împărţirea ei; § 32. Despre confirmaţie sau dezvălire; § 33. Despre închiere şi peroraţie (epilog); [§ 34—39 sînt reproduse în acest articol]; § 40. Despre elips şi despre zicerile emfatice şi figurate; § 41. Despre ziceri emfatice; § 42. Despre zicerile figurate; § 43. Figuri pentru deşteptarea luării aminte; § 44. Figuri pentru fantezie; § 45. Figuri pentru isteţime şi ascuţime; § 46. Despre figurile mişcătoare".

[14] Vezi şi opinia lui V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 244.

[15] Vezi Marin Stoica, *Ioan Maiorescu*, Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

[16] Vezi N. A. Ursu, *Preocupările lingvistice ale lui Ioan Maiorescu*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", s. Filologie, t. XII, Iaşi, 1961, fasc. 2.

[17] În textul *Retoricii* nu este citat nici un scriitor francez. Sînt invocaţi o mulţime de autori antici (Aristotel, Demostene, Socrate, Xenofon, Herodot, Tucidide, Cicero, Seneca, Plaut, Horaţiu, Liviu, Salustiu, Tacit), doi renascentişti (Petrarca, Milton) şi un singur orator modern („Occonnel irlandezul", adică Daniel O'Connell). Se aminteşte şi de „*cartea Golescului*, în carea el descrie starea cea ticăloasă a Principatelor înainte de tractatul de la Adrianopol" (§ 23).

[18] Publicat în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", IX, 1846, nr. 49—51.

[19] Publicat în „Foaie pentru minte...", X, 1847, nr. 2—6.

[20] Publicat în „Foaie pentru minte...", I, 1838 , nr. 23—25.

[21] Vezi Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 268; Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 23. Termenul este dealtfel destul de echivoc la Ioan Maiorescu, denumind acea „parte a retoricei generale, care lucrează despre înfăţoşarea cugetărilor noastre" şi se substituie, pare-se, *hermeneuticii*.

conţinut, la idee. Din acest punct de vedere, comparaţia cu alte manuale de retorică (inedite) din epocă (B.A.R., Ms. 520, 682, 1219, 3143, 5553), unele dintre ele structurate mai savant, se dovedeşte a fi net în favorarea cursului predat de Ioan Maiorescu În primele 10—12 file, de pildă, ne întîmpină, cu sensul lor actual: *definiţia retoricei, retorică teoretică, retorică practică, grad de cultură, invenţie, dispoziţie, modularea tonului, elocuţie, stil, mimică, sentenţii, declamaţie, meditaţii, concept, silogism, tratarea obiectului, memoria, fantazia, facultatea raţională, raţiune, experienţie* etc. La aceste cuvinte trebuiesc adăugaţi şi alţi termeni specifici retoricii: *hiperbolă, paronimie, metonimie, prosopopee, personificaţie, alegorie, sinonimie, tropi, metaforă* etc. Nu ni se pare puţin lucru, pentru anul 1842, într-un seminar teologic, în faţa învăţăceilor clasei a IV-a, cînd acestora li se preda de-abia „introducerea" în retorică! Dar preocuparea constantă a lui Ioan Maiorescu pentru extinderea terminologiei retorice, de fapt a unei terminologii care să acopere nevoile comentării operelor literare [22], se face simţită nu numai prin utilizarea termenilor ca atare, ci, mai ales, prin recurgerea extrem de frecventă, evident deliberată, la *sinonimie*, înţeleasă ca mijlocul cel mai potrivit pentru îmbogăţirea lexicului de specialitate, a limbajului ştiinţific în general. Dubletele sinonimice abundă în *Retorica* lui Maiorescu şi ele sînt de toate categoriile; cel mai adesea însă, cum era dealtfel de aşteptat, concurează cuvinte din fondul mai vechi al limbii, uneori chiar arhaisme, cu neologisme pătrunse în limbă în speclal prin filieră latino-romanică. O enumerare a cîtorva dintre aceste perechi de sinonime, chiar şi aşa, extrase din contextul care le luminează şi mai mult rolul explicativ, ni se pare semnificativă pentru evidenţierea efortului de obiectivare, de modernizare a terminologiei retorice: *binezicător sau elocvent; acţie sau lucrare; facultăţile sau puterile; amăruntele (notele); specia sau soiul; închipuiri generale sau concepturi; socotinţa sau silogizmul; memoria (ţinerea de minte); raţia sau sănătosul cuvînt; temeiul sau principul; experienţie sau păţire; împotrivitoriul sau contrariul; piezişe sau indirecte; credetul sau încrederea; alăturarea sau comparaţia; asemănarea sau analogia; exemplul sau pilda; exordiul sau urzeala; propoziţia sau spunerea lucrului despre care vorbim; confirmaţia sau dezvălirea; peroraţia sau recuprinderea; peroraţia sau închierea; peroraţia sau epilogul; sculptură sau scobitorie; ecvalitate sau potrivire; treptata purcedere (gradaţia); emfatice sau apăsătoare; alocuţia sau înturnarea... cu vorbe; contrariul sau antitezul;* în sfîrşit, *exactitate sau întocmaitate.* Şi fiindcă a venit vorba de această din urmă pereche de sinonime, să reamintim, în încheiere, exemplul tipic de comentariu terminologic — ilustrînd îndeajuns felul particular al autorului de a gîndi sinonimia noţiunilor abstracte — oferit de căutarea, concretizată în seria sinonimică *exactitate / precizie / întocmaitate,* a acelui „cuvînt în care să putem îmbrăca ideea aceasta: *nici mai mult, nici mai puţin, nici altfel de cum trebuie*" (§ 37).

[22] Despre „necesitatea modernizării exprimării literare" prin cultivarea studiilor de retorică, vezi Mircea Frîncuescu, *Retorica şi şcoala în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, în „Limbă şi literatură", 2, 1975, p. 381—392.

Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistica 1870—1877.* Studiu introductiv de Al. Oprea, 1980, Editura Academiei Republicii Socialiste România

O ediţie nouă a activităţii ziaristice a lui Eminescu este destinată să fie un eveniment care să depăşească lucrări anterioare şi adevărul, pe care trebuie să-l mărturisim, este că fiecare ediţie în parte a fost o etapă de cunoaştere a lui Eminescu prin texte necomplet reproduse mai înainte.

Direct de la surse plecase N. Iorga la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul celui nou, cînd cu aspre cuvinte vestejise lipsa de ideal a tineretului şi dispreţul societăţii culte de la noi pentru limba şi cultura naţională. Activitatea de la ,,Sămănătorul" a lui, ca şi a lui Coşbuc, Vlahuţă şi Chendi, îşi au izvorul în articolele politice ale marelui înaintaş. Ediţia lui Ion Scurtu, *Scrieri politice şi literare*, vol. I (1870—1877), Bucureşti, 1905, era un prim mare eveniment prin care ,,Curierul de Iaşi" intra în istoria culturii noastre.

Despre activitatea lui Eminescu la ,,Timpul" marea mulţime ştia prea puţin. Se atrăsese atenţia asupra unei culegeri de articole, transcrise grăbit, cu greşeli în text şi urmărind scopul de luptă împotriva partidului liberal care, prin 1876, avusese duşmănoasa idee de-a chema în faţa justiţiei pe conducătorii partidului conservator, idee la care s-a renunţat numai în preajma războiului Independenţei.

Defăimările la adresa adversarilor au fost însă începute de liberaii. ,,Românul" scrie o dată că partidul conservator cuprinde elemente străine şi înstrăinate care au rămas la conducerea ţării numai fiindcă aveau sprijin de la puteri vecine (nr. din 10 oct. 1875). ,,Românul" ne dă şi nume din Camera conservatoare: Antaki, Karavasile Alexi, Volenti, Cilibidaki Aristarc (,,Românul" 23 ianuarie 1876).

Eminescu a răspuns cu vîrf şi îndesat, mai ales că avea înaintaşi ca Bărnuţiu, Haşdeu şi Eliade Rădulescu, şi a pus în articolele lui pasiune din convingere şi talent, atît de evidente că lumea a înţeles că avea în faţa un ziarist nou şi care i-au acordat lui Eminescu o celebritate, omagiu de voie-de nevoie adus talentului. Nu este rău, credem, să fie cunoscute articolele publicate în ,,Pleiada" din 15 martie şi 15 mai 1930, *Articolele lui Eminescu în ,,Timpul"* şi *Teoria păturii superpuse şi Eminescu.*

Ediţia din 1891, care-a avut o nouă tipărire în 1894, *Culegere de articole d-ale lui M. Eminescu*, cuprinzînd texte din 1880 şi 1881 în ,,Timpul", a apărut cu prefaţă de Gr. Păucescu şi aveau scopul de atacare în multe probleme a partidului liberal. Ediţia *Mihai Eminescu — Opere complete* din Iaşi 1914, în ce priveşte opera ziaristică, nu aduce nimic nou.

Numai o dată cu colecţia ,,Clasicii români comentaţi" de sub conducerea şi îngrijirea profesorului N. Cartojan, colecţie cu mărturisit scop didactic, a putut să apară *M. Eminescu, Scrieri politice*, la ,,Scrisul românesc" din Craiova, în 1931, cu studiul introductiv *Eminescu ziarist şi scriitor politic*, în care, în urma cunoaşterii ediţiilor anterioare şi a articolelor direct în ,,Timpul", am ajuns la convingerea că mai presus de polemica pe chestia păturii superioare ori a doctrinei liberale a partidului respectiv, trebuie să dea atenţie, punînd-o în lumină, concepţiei politice conservator-naţionale în întregime a lui Eminescu şi să fac o antologie de articole care să îndeplinească condiţia stabilită.

Putem trece acum la *M. Eminescu, Opere IX. Publicistică. 1870—1877.* Ne oprim mai întîi la *Publicistica lui M. Eminescu*, studiul introductiv de Al. Oprea. Vom spune de la început că ţinînd, cum este natural, să facă şi legături ideologice potrivite cu evoluţia vieţii politice şi sociale de la noi, Al. Oprea este pe calea cea bună a înaintaşilor cînd dă atenţie temelor principale din scrisul politic al poetului: primatul naţiunii, statul cu scopul de a realiza aspiraţiile politico-sociale ale naţiunii, legea muncii, legea compensaţiei prin muncă: ,,O naţiune din sînul căreia nu se ridică oameni de muncă, ci paraziţi care debitează fraze e o naţiune pe care-o aşteaptă ruina şi demoralizarea". Al Oprea recunoaşte că îndreptarea lui Eminescu spre trecut este atitudine de poet, dar nu mai puţin şi de vizionar în ceea ce trebuie să fie statul care înţelege să pregătească viitorul naţiunii.

Se citează în studiul introductiv părerea lui Lovinescu în *T. Maiorescu şi posteritatea critică* (1943), că Eminescu ,,depăşea cu mult junimismul", că afirma ,,excepţia unei structuri

țărănești și tradiționaliste". Adevărul este că Eminescu exprimă o structură statală țărănească numai în basme, în *Călin Nebunul* de ex.:

Nu mai iese sara-n prispă să stea cu țara de vorbă,
Ca un pomătuf de jalnic și tăcut ca o cocioarbă,
Și-a uitat de mult luleaua și clocește tot pe gînduri,
Doară plosca-l mai ochește de pe-a policioarei scînduri.

Eminescu are privirea de ansamblu a vieții noastre naționale și critică aspru pe cei socotiți de el dușmani ai națiunii.

Comparat cu Maiorescu, orizontul lui este mai larg, activitatea lui are amploare națională. Nu rămîne un osificat ca gîndire politică, statul albinelor este o metaforă. Sentiment al trecutului da, însă din motive afective, temperamentale în opera poetică:

Trecutul e în mine iar eu sunt în trecut,
Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră.

Însă în opera practică-ziaristică, el are cultul trecutului din motive sociale: vrea crearea pentru țărănime a situației bune din vremea marilor voevozi.

Și nici Maiorescu, în gîndirea lui conservatoare, nu este om politic rămas fără viziunea a ce pot aduce pentru un stat împrejurări viitoare. Iată un Maiorescu mai progresist decît și-ar închipui lumea, într-un discurs la Cameră în 1873: ,,Noi rîdem de mandarinii chinezi, cînd cred că statul lor e cel mai perfect; dar alții rîd de noi, cînd avem aceeași credință pentru statul nostru. Greșala lor este că ideea lor de astăzi voiesc s-o introducă ca o bază neschimbătoare de viitor și greșala noastră ar fi aceeași, cînd am voi să prejudecăm ca o regulă a viitorului tot ce ne pare regulat acum. Nu este iertat ca actualitatea să monopolizeze viitorimea și cine știe, dacă poporul ajungînd la maturitate, la o cugetare independentă, nu ne va cere sama de ceea ce am făcut acum și nu va voi să-și facă altfel idealul Statului său"?

Și împrejurările înlocuirii lui Eminescu prin venirea lui Păucescu la ,,Timpul" ca redactor prim, nu sînt ale unei mărunte preocupări de ,,rotativa" la guvern. În *Istoria contimporană a României*, junimistul Maiorescu recunoaște meritele lui Ion Brătianu ,,de-a fi participat la război și de a fi provocat proclamarea și recunoașterea Regatului". Socoate acest rol ,,covîrșitor" și spune în privința lui Ion Brătianu: ,,Numele său este pentru totdeauna împreunat cu cel mai mare eveniment al Istoriei noastre contimporane".

Dar Ion Brătianu însuși, ca și junimiștii, condamnă ,,formele fără fond" în discursul din Adunarea deputaților la 16 dec. 1876, după cum se vede din notele ed., vol. IX, la p. 683: ,,Dar mai mulți ca toți aceștia, ce face țăranul, pe care noua regenerare l-a găsit cu 4 boi, cu 5 sau 6 vaci și muncind de trei ori mai puțin se hrănea de patru, cinci ori mai bine ca astăzi, ce face el? n-are nici bou, nici vacă și se uită la copiii lui care tremură de frig și de foame în colțul vetrei". În această chestiune, vezi și ,,Revista de pedagogie", XIII, 1943, caietele I—II, *Titu Maiorescu*, cuvînt rostit la comemorarea criticului de către ,,Seminarul pedagogic universitar" din București, 15 febr. 1943, Astfel încă de prin 1877 se pregătea un climat de renunțare la violențele de limbaj din ,,Timpul" și din ,,Românul".

Al. Oprea deosebește două faze în desfășurarea activității ziaristice a poetului: una apolinică, spre deosebire de cealaltă pasionată, subiectivă de la ,,Timpul". Atitudinea lui Eminescu se poate urmări. În anii lui de primă tinerețe a apărat drepturile românilor de sub stăpînirea Austro-Ungariei, dar pasiune și subiectivism se exprimă în *Geniu pustiu* și în *Junii corupți*. La ,,Curierul de Iași", din 1 și 3 oct., în marele articol *Grigore Ghica Vodă* (în vol. IX: (,,Periodul al doilea . . .") și (,,În numărul nostru de vineri . . ."), p. 217 și urm.) Eminescu face apel cald la unitatea de gîndire și sentimente a poporului român: ,,Dar veacuri de dezbinare neîntreruptă te-au adus la slăbiciune, te-au adus să-ți vezi rușinea cu ochii. Nu merge la mormintele domnilor tăi cu sămînța dezbinării în inimă . . ." Poetul ziarist își desfășoară pasiunea în scris la ,,Timpul" cîțiva ani, unii junimiști doresc îndulcirea expresiei atacurilor, alții par a fi bucuroși de felul scrisului. O dată cu venirea ca redactor prim a lui Păucescu, ar fi trebuit să se vadă schimbarea de ton. Se ajunge la aceasta numai cînd începe polemica dușmănoasă între Eminescu și N. Xenopol. Articolul *Materialuri etnologice* . . . apare la 8 aprilie 1882 cu semnătura lui Eminescu, ceea ce însemnează că redacția ,,Timpului" a socotit că avea a face cu o chestiune personală care nu privea ziarul. La 1 ian. 1883 s-a ajuns la articolul calm și grav, de înălțime a gîndirii, *La un an nou* . . ., care într-un volum viitor al ediției Academiei se va intitula: [,,Se încheie . . .]"

În pagini clare și pline de înțeles, Al. Oprea închină poetului ziarist un studiu serios și vede în el un înnoitor al poeziei tot atît cît și al ziaristicii noastre, prin strălucirea verbului pasionat. Influențează astfel și publicistica românească de după el. Îi recunoaștem lui Al. Oprea și spiritul obiectiv, cînd în argumentări ține seama de înaintașii care au căutat să pătrundă prin studiu gîndirea politico-socială a lui Eminescu.

În cap. *Lămuriri asupra editării publicisticii eminesciene*, Petru Creția și D. Vatamaniuc pun o problemă pe care înțeleg să o rezolve fără să mai aibă în vedere ce s-a făcut mai înainte, și

anume a intitulării articolelor. Editorii de pînă acum au avut ca exemplu pe însuși Eminescu, ale cărui articole în „Federațiunea", „Albina", „Familia", „Convorbiri literare", unele din „Curierul de Iași", rar și din „Timpul" sînt semnate cu numele ori cu un pseudonim cunoscut. Că s-a dat un titlu unde nu era, n-a fost un simplu gust al editorilor de pînă acum, ci pentru a ajuta pe cititori în aflarea articolelor care tratau probleme ce-i interesau. Ion Scurtu a greșit schimbînd unele titluri și punînd altele, cum se poate constata. Este bine că s-a revenit la cele ale lui Eminescu.

Să amintim edițiile de articole din „Timpul", mai întîi ediția care în *Lămuriri asupra editării* ... reprezintă „tipărirea prozei politice a lui Eminescu, rămasă îngropată pînă la acea dată în publicațiile vremii"! Este ediția din 1891 cu prefața de Gr. Păucescu, în care se dau unele din articolele anilor 1880 și 1881, cu titluri care în parte numai sînt ale poetului. Lucrarea și-a avut o nouă ediție în 1894 și apoi o a treia în 1896, „Ediția librăriei E. Graeve și comp. "70, Calea Victoriei, cuprinzînd aceleași articole, cu aceleași titluri din edițiile anterioare și cu prefața lui Păucescu. Ceva nou și cu o organizare serioasă este ediția *Icoane vechi și icoane nouă*, șase articole, fiecare cu titlul lui, datorită lui G. Teodorescu Kirileanu și cu prefața de N. Iorga, la Tipografia „Neamul românesc" din Vălenii de Munte, 1909.

În 1910, la „Minerva", Institut de Arte grafice și Edituri, apare vol. Eminescu, *Articole politice*, fără prefață, dar cuprinzînd *Icoane vechi și icoane nouă*, urmate de toate articolele care apăruseră în ed. Păucescu, cu titlurile menționate de acesta.

În ed. vol. IX se dau tiluri prin cuvintele de început ale articolelor

[„Pseudo-Românul în semibarbaria lui ...],

[„Ar fi un act de adîncă ingratitudine ..."].

[„Meșter în falsificare ..."].

Sînt acestea mai bune decît în ed. Păucescu: *Semi-barbaria, Independența română, Cărțile de citire*? Nu sînt și ele puse arbitrar?

Apar cele patru ediții din „Colecția Clasicii români comentați" la Craiova, între 1931 și 1938, în care se mențin titlurile din ed. Păucescu și se stabilesc titluri potrivite la articolele publicate pentru întîia dată. Articolul din 1 ian. 1883, intitulat *La un an nou*, de valoare și literară, arată privirea generală a ziaristului asupra anului trecut și nemulțumirea că, în împrejurări grele, guvernul are preocupări de partid, Ed. vol. IX dă titlul:

[„Se încheie ..."].

Întrucît este acest titlu, care nu se știe ce înțeles are, mai legitim decît celălalt?

O ediție care folosește ce s-a publicat din scrierile politice ale lui Eminescu, adăugîndu-se multe altele, este cea a lui I. Crețu, în două volume, la „Cugetarea — Georgescu Delafras", în 1941. Am publicat de curînd în „Cronica" din Iași, anul XV, nr. 24 (750), 13 iunie 1980, *Un articol despre Eminescu în 1881*. Este vorba de un articol în limba franceză, publicat de Gr. Ventura în „L'Indépendance roumaine" sub titlul *Questions du jour*, la 1/13 febr. 1881 și reprodus în românește *Chestiuni la ordinea zilei*, în „Literatorul" din II, 1881, nr. 2, 15 febr. Pe baza celor scrise de Ventura se confirmă paternitatea eminesciană a celor două articole pe care I. Crețu le-a cuprins în *Eminescu, Opera politică*, vol. II, p. 191 și urm. *Boerii de odinioară*, din „Timpul", 22 ian. 1881, și p. 195 și urm. *Mihai Viteazul și Matei Basarab în ochii liberalilor*, din „Timpul" 25 ian. 1881, titlurile fiind date de editor. În ed. vol. IX aflăm că aceste articole se vor intitula:

[„Are haz ..."].

și

[„Erodot ..."]. Ce poate să înțeleagă cititorul din aceste cuvinte de început? Nu este mai bun *Mihai Viteazul și Matei Basarab în ochii liberalilor*, în care Eminescu explică necesitatea națională a „legămîntului — glebae adscriptio" al lui Mihai Viteazul?

Din 1974 este ediția *Mihai Eminescu, Icoane vechi și icoane nouă* de Gh. Bulgăr și Al. Melian, în care avem titluri de articole *Grigore Ghica Voevod, Mecanismul administrației, Răpirea Bucovinei*, cărora le corespund în ed. vol. IX:

[„Periodul al doilea ..."].

[„Bugetul pe anul curent"].

[„La anul 1774"].

Titlurile date de Bulgăr și Melian nu sînt mai bune pentru orientarea cititorilor care urmăresc o anumită problemă?

Dar cu schimbarea titlurilor editorii vol. IX se încurcă în propria lor acțiune. Se reproduce din ms. 2257 articolul intitulat de Eminescu *Stringerea literaturii noastre populare*, la p. 453 și urm., dar la capitolul edițiilor, la p. 73 titlul este alcătuit din primele cuvinte:

[„E păcat cum că românii ...].

Amintim opinia editorilor vol. IX: „Titlurile mai vechilor editori n-au intrat încă atît de adînc în conștiința publică, încît să fi devenit inamovibile și am preferat, în favoarea unei procedări mai legitime să le lăsăm uitării" (p. 56). Trecînd peste eleganța opiniei, preferam ca editorii vol. IX să aibă grijă într-adevăr legitime.

În ed. Ion Scurtu, la p. 13 și urm. se află articolul *Literatura română înainte de Eminescu*, transcris după ms. 2257, f. 9. La transcrierile după ms. 2257, în ed. vol. IX nu aflăm acest articol important pentru istoria literară. În legătură cu acest articol, vezi informațiile date de Aurelia Rusu, în *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I, 1974 p. L VIII și urm.

În ed. Scurtu, la p. 235, este articolul *Repaosul de Duminică*, al cărui titlu dat de Eminescu e *Robie modernă*. În comentariul la acest articol, în ed. vol. IX, p. 679, se dă un citat în legătură cu drama unei cusătorese exploatate, despre care Eminescu scrie în ms. 2285, f. 67 și urm., care se află transcris și de Scurtu în ediția sa la p. 4 și urm. Comentariul din ed. vol. IX trimite și la poezia *Viața*, despre care dă informații Perpessicius în vol. V, p. 387 și urm., citează același text despre cusătoreasa exploatată și amintește ca izvor al poeziei *Viața* traducerea *Chanson de la chemise*, după poetul englez Thomas Hood. În ed. *Eminescu, Poezii*, vol. III, la ,,Comentarii", p. 414 și urm. arăt că Eminescu nu urmează fidel nici traducerea franceză și nici pe cea germană, pe care o va fi cunoscut în volumul de poezii al lui Ferdinand Freiligrath, care a tradus poezia lui Thomas Hood sub titul *Das Lied vom Hemde*. Dar tot din poetul englez Freiligrath traduce și altă poezie, sub titlul *Das Lied des Landproletaries*. Aceasta din urmă ne îndreaptă, ca titlu, spre *Proletarul* de Eminescu, poezie care supusă multor prefaceri, a intrat în *Împărat și proletar*, Articolul din care se citează drama cusătoresei este publicat de Scurtu sub titlu *Despre creștinism*. Nu-l aflăm în vol. IX, deși este îndeosebi un exemplu de *omenie* a lui Eminescu, calitate cu care obișnuiesc să se laude românii, Fac editorii vol. IX excepție?

Editorii vol. IX dau multă atenție Serbării de la Putna și congresului studențesc din 1871. Scrisoarea către Dumitru Brătianu, semnată de Mihai Eminescu și Pamfil Dan, e reprodusă la p. 98 și urm,. dar cea către egumenul Putnei, Arcadie Ciupercovici, nu! Se află publicată, cu semnătura lui Slavici ca președinte și Eminescu secretar, în lucrarea lui Augustin Z. N. Pop, *Contribuții documentare la biografia lui Eminescu*, vol. I, Ed. Academia Republicii Populare Române, 1962, p. 431, reproducere după originalul din Muzeul M-rei Putna.

În ed. Aurelia Rusu, *Eminescu, Articole și traduceri*, vol. I apare articolul *Global*, la p. 64 și urm. și se arată la comentarii că așa cum a fost publicat de Scurtu este ,,cu multe modificări și amputări mari de text sub titlul *Despre literatura populară*". Aurelia Rusu citează, după Perpessicius, versuri dintr-o variantă a *Scrisorii II*, în legătură cu ziarul ,,Pressa". Citatul este absolut corect, ceea ce nu se poate spune și de ed. vol. IX. Editorii acestui volum menționează că articolul a apărut ,,fragmentar" în ed. Scurtu, nu era însă bine să amintească și ed. Aurelia Rusu, unde a apărut în întregime și cu comentarii?

Vol. IX, destinat să cuprindă activitatea lui Eminescu la ,,Curierul de Iași", ar fi trebuit să publice și scrisoarea ms. a lui Eminescu în care se arată nemulțumirile care îl fac să se retragă de la redacția ziarului. La cap. ,,Manuscrise" din volum nu ne este dat acest document important, numai citat la p. 53. Și încă o observație: Scurtu indică ms. 2253, f. 259—261, iar vol. IX ms. 2254, f. 269 r. Undeva este greșită indicația.

În *Studiul introductiv*, în ce privește caracterizarea lui Eminescu ziarist, Al. Oprea observă atent diferența de atitudine și expresie între ,,Revista internă" și ,,Revista externă" din ,,Curierul de Iași". Iată ceva ce credem că n-ar fi trebuit să scape colaboratorilor care au reprodus și comentat însemnările și articolele lui Eminescu. Poetul, deși publicase înainte cîteva valoroase articole, avea vocație și de ziarist și a știut să organizeze tot ce scria pe rubrici statornic numite: ,,Revista externă", ,,Noutăți", ,,Diverse", ,,Revista internă", ,,Bibliografia", ,,Revista teatrală" etc. Acestea sînt notate în ,,Comentarii", dar la ce se reproduce se mai pun și titluri cu cuvintele de început. Nu ar fi fost utilă pentru cititorii de azi păstrarea rubricilor în care să se cuprindă notele și articolele cronologic? Contemporanii se obișnuiseră cu aceste rubrici și erau bucuroși să afle *zilnic* ceva interesant. Iată că dintr-o notă din ,,Comentarii" aflăm că redactorul de la ,,Calendarul curierului" —,,Foaia intereselor generale", foaie adesea dușmănoasă, se plînge că a aflat la ,,Revista externă" o informație nepotrivită cu rubrica. Este o critică, dar și un omagiu adus ziaristului Eminescu, văzînd clar cît de atenți erau contemporanii la ce apărea în ,,Curierul de Iași".

Cunoscînd varietatea însemnărilor, ne dăm seama că multe prezintă și astăzi interes pentru cunoașterea gîndirii ori sentimentelor lui Eminescu, personalitate complexă și aici ca și în activitatea lui pur literară.

Pentru situația internă se informează din marile ziare bucureștene, alegînd ce crede valoros, și uneori combinînd știrile, iar pentru situația din Austro-Ungaria are la îndemînă îndeosebi ,,Familia" ori ,,Telegraful român". Mai cu seamă în privința războiului din Balcani cercetează și ziare germane ca ,,Neue freie Presse" ori ,,Deutsche Zeitung", informații în privința cărora comentatorul Dimitrie Vatamaniuc ne dă bogate note. Cînd nu are știri noi la vreme, Eminescu se plînge de ,,șchioapa de corespondență română", dar și cînd a cules harnic știrile, mărturisește că ele ,,nu s-au dovedit totdeauna vrednice de credință".

Marea problemă este cea a războiului din Balcani, iar Eminescu își arată pe față simpatia pentru sîrbii și muntenegrenii în luptă pentru libertate. Se bucură cînd poate vesti victorii contra turcilor, pune la îndoială ce anunță presa austro-ungară, adesea dușmănoasă slavilor de la sudul Dunării. Este atent și la jocul politic și diplomatic: o diplomație engleză care maschează gîndul ca Turcia să nu piardă războiul, alta austro-ungară trează în grija ca Rusia să nu-și realizeze vreun scop de cucerire. Bănuiește că intervenția Rusiei va sili și România să aibă atitudine clară, dar cît țara noastră este neutră, dezminte vreun ziar străin care ne suspectează. Pagini frumoase scrie Eminescu despre Nikita al Muntenegrului și sfatul din jurul lui, Nestori „cu barbele albe și cu sfatul dulce ca un fagure de miere". Cînd turcii bombardează orașul Calafat, ziaristul știe că urmarea nu poate fi decît ceea ce anunțase mai înainte Domnitorul, că „vom recurge chiar la brațul fiilor țării". Multe informații sînt în legătură cu luptele de la Plevna, iar una că principele Carol a propus ocuparea unei poziții care separa Plevna de ajutoarele ce-ar putea să-i vină, dar că rușii sub comanda lui Totleben n-au fost de acord. Aceasta este situația încă nehotărîtă la începutul lunii octombrie 1877.

Dar între știrile de pe cîmpul de luptă, ziaristul știe să gîndească și să înțeleagă dedesubturile diplomației. La 14 ian. 1877, scrie despre *Protocolul final al Conferinței*, la care, după hotărîrile luate, Salisbury, Ignatiev și ceilalți „au plecat fiecare încotro îl chema casa". Eminescu însă judecă situația, vede un „fiasco al conferinței", „o solidaritate aparentă", „nesolidaritate în esență". Gîndul statornic al ziaristului este la situația României și ne caracterizează politica fatală pe care-o aveam potrivit cu împrejurările: „bizantinismul nostru diplomatic este bun în felul lui, precum e totdeauna bun cînd un om onest se bălăbănește cu cuvinte într-o societate de... onorabili, scăpîndu-și pielea intactă". Ziaristul știe însă că vine vremea să luăm o hotărîre, că avem nevoie de o situație politică bună a celor din Transilvania, ca să ne asigurăm de un adăpost în caz de primejduire a existenței noastre. Și iată un pasaj de gîndire politică obscură sub apăsarea împrejurărilor': „Vom spune însă drept că hotărîrea noastră nu atîrnă de la noi, ci de la un vecin al nostru, pe care l-am privit totdeauna cu mare pază. Acest vecin este Austro-Ungaria. Da i-se-va un loc la soare însemnatei fracțiuni a poporului nostru de peste munte, încît sfărîmați chiar de mișcarea puterii răsăritene să găsim un adăpost pentru bunurile noastre sufletești... bine. De nu... atunci desigur că vom căuta printr-o încercare deznădăjduită de-a crea o pozițiune sigură și neclintită a neamului nostru, sau de-a renunța cu totul la un rol în istoria lumii".

Pentru chestiunile de limbă și cultură românească, Eminescu folosește la „Curierul de Iași" multe rubrici: Noutăți, Diverse, Revista teatrală, Bibliografie. În aceeași epocă are, tot în chestiuni de cultură și literatură, și unele articole în „Convorbiri literare".

Limba românească în expresia și înțelesurile ei este o mare pasiune a poetului și ea se poate urmări de la ședințele Societății „România Jună" pînă la scrisoarea către Titu Maiorescu la 15/27 octombrie 1877, cînd se hotărăște să vină la București ca redactor la „Timpul". Nu știe ce îl așteaptă și crede că va mai putea avea vreme liberă ca să adune locuțiuni și cuvinte și să strîngă material pentru o sintaxă a limbii române. Și după ce intră adînc în ocupația de redactor, tot mai găsește prilejul să spună cîte ceva și în privința limbii noastre.

Critica severul ziarist greșelile de limbă dintr-un ziar botoșănean și neologismele inutile dintr-unul craiovean. În glumă creează și el un cuvînt „să se demodestifice", în legătură cu niște tineri literați care voiau să se înfățișeze ca modești (p. 129 și urm). Odată cu critica în chestiunile de limbă, Eminescu îndemna revistele din provincie să culeagă legende, proverbe, locuțiuni, numai astfel putînd aduce servicii literaturii noastre și lexicului. Nu se sfiește să critice și limba cu greșeli dintr-o circulară a ministrului Chițu, urmașul lui Maiorescu la Instrucția Publică. Arată cu umor greșelile de limbă din *Economia națională*, carte-prilej de a aminti că mulți trăiesc la noi din munca claselor pozitive, fără să dea nici o compensație. Cine vrea să-l cunoască pe ziarist în plin haz sănătos, citească (la p. 122) „Potcoave ortografice", cu reflecție finală: „Minte la el cît glas la pește!". Se bucură de apariția la Sibiu a foii „Albina Carpaților", care propaga fonetismul și avea respect pentru „vechea noastră avere națională: « unitatea de limbă și o normă unică în pronunție »".

Eminescu este atent la autorii care fac cunoscute publicului german istoria neamului nostru și scrieri literare românești. Cu prețuire scrie despre cartea *Die Anfänge der Romänen*, despre lucrarea Mitei Kremnitz *Romänische Skizzen*, în care poetul remarcă faptul că se reproduce „pe cît este-n putință orice locuțiune românească prin una echivalentă germană" (într-un articol publicat în „Convorbiri literare"). Scrie despre valoarea activității lui Friedrich Diez și despre „Fundațiunea Diez", completînd notele din „Albina" (p. 131), apreciind articolul apărut în „Timpul" (p. 353) și citînd și o scrisoare a lui Hugo Schuchardt „într-un stil atît de demn și depărtat de toate mizeriile politice ale zilei; încît faptul că mai există încă învățați dezbrăcați de patimile actualității e pentru noi o adevărată mîngîiere.

Cît de adînc cunoaște Eminescu pe Shakespeare și cum poate înflori o notă politică „Turcia-Diplomația cu mersul de culbec...", cu umor amintind pe John Falstaff din *Henric IV*, este un strălucit exemplu (la p. 195).

Eminescu este atent și la ce se scria serios de către autorii români. Laudă cărțile de Eugen Brote și D. Comșa, *Calendarul bunului econom* de V. I. Agapi, *Cercetări demografice asupra populației României* de Creangă și colaboratorii lui, cărțile de școală, laudă edițiile Alecsandri și C. Negruzzi de la Socec, este aspru însă cu literatura de la Botoșani, oraș care „se remarcă prin pastrama bună", apreciază ziarul „Telegraful român" și subliniază valoarea mitropolitului Șaguna, care a adus consolidarea „Asociațiunii", are vorbe bune despre *Geografia* lui Gorjan, scrie cu căldură despre „Institutul" D-nei Humpel, despre seriozitatea lui A. T. Laurian în organizarea învățămîntului, bunul mers al „Institutului academic" din Iași cu profesori ca Șt. Virgolici, Gr. Cobălcescu, A. D. Xenopol, Samson Bodnărescu.

Eminescu, era firesc, a scris și despre prelecțiunile „Junimii", găsind pentru fiecare ceva interesant de scos în evidență. Una din pasiunile poetului este și urmărirea activității teatrului în România, cronici care și azi fac specialitatea criticilor literari. Chestiunea *Logicei* lui Maiorescu este dezbatută de Eminescu și preocupă nu numai „Curierul de Iași" ori „Convorbiri literare", ci și alte publicații favorabile lui Maiorescu ori adverse.

Eminescu este atent și la cultura muzicală de la noi și scrie despre Caudela ca director al „Școlii de muzică", despre „Conservatorul din Iași" în plin progres și despre Toma Micheru, pentru care are simpatie deosebită, lăudînd concertele lui cu programe de muzică valoroasă, dar amintind și că este rău văzut de profesorimea de la „Conservator", care nu-i iartă și nu-i uită originea. Tot în ce privește muzica, Eminescu prețuiește o serată muzicală de la „Pensionatul" Emiliei Humpel, „cel mai bun din România și egalat numai de puține școli din străinătate".

Spunem cu plăcere că în întregul capitol relativ la articole despre limbă și literatură, comentatorul vol. IX are note bogate și informații totdeauna instructive.

Dacă trecem la capitolul „Din Manuscrise", am amintit în pagini anterioare că lipsesc unele note importante care-și aveau locul într-o ediție care se socoate completă și atît de definitivă, încît să poată aduce uitarea muncii altora. Căutăm să corectăm ori să completăm unele date.

În „Din ședințele Societății „România Jună" naționalii și cosmopoliții" se citează ca îndoielnic numele „Dongescu". Credem că este vorba de Drăgescu Ioachim, autor al volumelor *Amor și patrie* din 1869 și *Doruri și speranțe* din 1871. Ziarul „Pressa" protestează, în 1871, contra „aberațiilor și stilului de apocalips" din *Amor și patrie*. După cum se vede, nici Eminescu nu putea să aibă părere bună despre poezia pe care Drăgescu, după cum spune însuși, a scris-o „cu lacrimi și cu sînge", deoarece a tratat „despre un popor martir". În același ms. este amintit Macedonski. Nu este vorba de Alexandru Macedonski, ci de Mihail Macedonski, unchiul lui Alexandru, autor al vol. de poezii *Buchetul primăverii* din 1862.

Cît privește *Strîngerea literaturii noastre populare*, afirmația că a apărut întîi în *M. Eminescu. Despre cultură și artă* de D. Irimia, la „Junimea", 1970, nu este corectă. Articolul a apărut în *Comentarii eminesciene* din 1967, cap. X, în care este încadrat de notarea studiilor filosofice ale lui Eminescu și pus în evidență prin ideea naționalității imaginilor, conform cu ocupațiunea principală a unui popor, idee cu mult răsunet în activitatea poetică proprie. Numai citatul nemțesc nu l-am dat, fiindcă nu l-am putut descifra mulțumitor. Dealtfel, D. Irimia îl înțelege într-un fel, iar D. Vatamaniuc în altul. Scrisul gotic al lui Eminescu este greu de înțeles.

În capitolul „Cu paternitate incertă" se află *Serbarea de la Putna întru memoria lui Ștefan cel Mare* (p. 493 și urm. textul și p. 817 și urm. comentariile). În afară de textele citate în legătură cu această serbare, amintesc încă unul, din revista săptămînală „Sămănătorul" din Bîrlad, la 29 august 1871. Este trimis sub forma de scrisoare către redacție de Petre Armașu. Fragmente s-au reprodus în „Convorbiri literare", 1939, nr. 2, februarie.

O primă chestiune pusă de comentator este aceea a colaborării lui Eminescu la „Curierul de Iași" în 1871, admițîndu-se întrucîtva o colaborare Eminescu — Ioniță Bădescu la articolul despre *Serbarea de la Putna*. Există o dovadă, nu pentru serbarea menționată, ci pentru un articol din 3 sept. 1871, intitulat *O pledoarie* și semnat de „Cei doi Grachi", care-s cei doi prieteni menționați. În articol este vorba de condamnarea unor femei pierdute care a luptat alături de comunarzi pe baricade. Eminescu citează un apărător al lor care le găsește la proces o scuză în mizeria vieții pe care o duceau. La redactarea poemului *Împărat și Proletar*, la *O pledoarie* este gîndul lui Eminescu, cînd scrie strofa următoare:

O! luptă-te-nvălită în pletele-ți bogate,
Eroic este astăzi copilul cel pierdut!
Căci flamura cea roșie cu umbra-i de dreptate
Sfințește-a ta viață de tină și păcate;
Nu, nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut.

Vezi *M. Eminescu, Poezii*, vol. I, p. 428 și urm., la ,,Comentarii".

Articolul *O pledoarie* a fost reprodus de un ziar din 1871. În împrejurări triste, caietul meu manuscris s-a pierdut în cea mai mare parte în 1944, pe vremea cînd Bucureștiul a suferit bombardamentul. Cîteva foi răzlețe rămase cuprindeau însemnări, printre care una era a citatelor din *O pledoarie*, dar foile de la sfîrșitul caietului, cu indicațiile bibliografice, s-au pierdut. Colegul prieten N. Barbu m-a informat că în colecția ,,Curierului de Iași", pe care a cercetat-o, nu se află numărul din 3 sept. 1871. Rămîne să cercetez din nou publicațiile din anul 1871, sau poate că s-o afla un posesor al întregului ziar ,,Curierul de Iași" și va da o prețioasă informație.

În comentariul la *Serbarea de la Putna* sînt unele afirmații supărătoare. Afirmația că Perpessicius îl pune pe Gusti în drepturile lui nu este exactă. Articolul este intitulat: *Poemul Putnei. O postumă mai puțin*?, așadar cu semnul de întrebare. Se arată mai întîi că informația în legătură cu Gusti a primit-o de la colegul său, iar în restul articolului este străduința de-a dovedi o eventuală colaborare a lui Gusti cu Eminescu. Nota din comentariu că semnalarea poeziei apărute și în ,,Curierul de Iași" este încă din 1866 nu poate fi decît greșită. La bibliografie (nr. 214) aflăm că semnalarea s-a făcut de D. Vatamaniuc în ,,Cronica" din 3 sept. 1966. Dar și așa nu i se poate aduce vreo învinuire lui Perpessicius, al cărui articol a apărut în ,,Luceafărul" din 1 ian. 1959. Cum a rămas încă nedumerire în privința autorului poemului, redacția rev. ,,Gazeta literară" mi-a cerut un articol de lămurire, pe care l-am dat și a apărut în numărul de joi, 14 iulie 1966. Acest articol nu este cunoscut de comentator. Sînt însă în comentariul din vol. IX astfel de greșeli în privința datelor bibliografice, încît acesta parcă nu e scris de D. Vatamaniuc, pe care-l cunoaștem și din alte lucrări.

La capătul acestei dări de seamă recunosc că prin vol. IX am aflat multe lucruri noi în legătură cu Eminescu ziarist. Poetul care, în poeziile anilor 1876—1877, rămase în ms. și apărute postum, și-a arătat amarul existenței, zbuciumul, neliniștile, dezamăgirile, a pus atîta hărnicie în ce-a publicat ca ziarist, încît ajungem să credem că în ziaristică și-a aflat nu numai vocația, ci și uitare a suferințelor.

Cele cîteva observații făcute în legătură cu Eminescu, vol. IX, sînt ale unui om care a aflat multe bune în această ediție, dar ar fi voit ca *totul* să fie bun.

D. Murărașu

Studii de stilistică, poetică, semiotică, Universitatea „Babeș-Bolyai", Facultatea de filologie, Societatea de Științe Filologice din R. S. România, Filiala Cluj-Napoca, 1980

Un volum ca cel pe care-l aducem în discuție în rîndurile de față reprezintă — în calitatea sa de rod al celui de-al doilea *Simpozion național de stilistică, poetică, semiotică*, desfășurat în noiembrie 1978 — un rar și binevenit prilej de bilanț. El răspunde — cel puțin în intenții — necesității de a avea un *synopsis* al tendințelor ca și al rezultatelor cercetării românești, în trei domenii care au jucat un rol decisiv, în secolul nostru, în reînnoirea reflexiei teoretice pe marginea literaturii.

Într-adevăr, în contextul panlingvismului care dă nota dominantă a cercetărilor umaniste post-romantice, ca și în condițiile clivajului — survenit în primele decade ale veacului nostru — între practicile inovatoare de creație și teoriile literare esențialiste, de inspirație fenomenologică, discipline ca poetica, stilistica, semiotica, sau, mai recent, retorica rediviva, tind să instituie un autentic monopol al modelelor de factură lingvistică în abordarea literaturii, forțînd teoria literară să-și reexamineze statutul și identitatea.

Am făcut aceste precizări cu scopul de a creiona orizontul problematic actual, cu pornire de la care se cuvine evaluată contribuția românească la expansiunea firească a unor autentice discipline-pilot. Din păcate, o bună parte dintre comunicările incluse în volumul aici în discuție nu reflectă prin nimic nivelul de vîrf atins — la noi, ca și aiurea — de domeniile de la care se revendică, de multe ori numai prin titlu.

O disciplină ca stilistica, de pildă — care prin cercetători ca L. Spitzer, E. Auerbach, T. Vianu sau Damaso Alonso și-a înălțat constant plafonul teoretic, ajungînd la limită să clameze veleități de unică știință a literaturii — apare aici mai curînd în postura de rudă săracă a cercetării. Ea nu se desprinde decît cu rare excepții (Paula Diaconescu, Felicia Giurgiu) de ceea ce se numește, în termeni didactici, istoria limbii române literare, atinsă parcă de o funciară neputință de a-și stăpîni obiectul — faptul stilistic — sau funcțiile — schițarea unui sistem ierarhizat sau a unei structuri stilstice. De cele mai multe ori analiza ignorează sensul fundamental de „valoare de utilizare" (în termeni saussurieni) a faptului stilistic, ca și posibilitatea (sau mai curînd cerința) integrării progresive a stilisticului — ca parte a exegezei literare de text — în sisteme concentrice de semnificație, pe planuri tot mai înalte de referință.

După un număr însemnat de pagini consacrate inventarierii minuțioase a paradigmelor cromatice în opera sadoveniană (Victoria Moldovan, *Structuri stilistice în opera lui Mihail Sadoveanu: Cîmpul semantic al cromaticii*), o cercetătoare care pornise de la premisa reconfortantă că o analiză de acest fel „servește desprinderii unor caracteristici ale operei în totalitatea ei", eșuează dezamăgitor în concluzia că tabelele obținute ar avea virtutea exclusivă de „a ne da o imagine reală asupra sistemului cromatic al operei unui scriitor, pe axa sincronică și diacronică sau chiar tematică a ei". Cu un remarcabil simț autocritic, autoarea adaugă studiului său această frază finală, cu a cărei primă jumătate ne declarăm și noi cu totul de acord: „Multe din aceste observații pot fi făcute și intuitiv, dar, bazată pe analiza semantică a paradigmelor și sintagmelor cromatice, interpretarea stilistică are de cîștigat obiectivitate". Reversul acestui tip de cercetare, eminamente taxinomică și găsindu-și rațiunile de existență în sine însăși, ni-l oferă comunicarea intitulată *Efecte de simetrie și echilibru în romanul lui Giraudoux*, semnată de Alexandrina Mustățea. În acest caz, unei structuri stilistice i se pune în seamă un excedent de semnificații profunde, absolut divergente. La interval de numai o pagină autoarea conchide, pe de o parte, că, prin folosirea numitelor simetrii, „Giraudoux alunecă conștient într-un manierism facil, proliferînd acest tipar în care înghesuie, ca într-un pat al lui Procust, o materie verbală neadecvată, goală de conținut, " ajungîndu-se astfel la „noncomunicabilitate" și la o autentică „schizofrenie a limbajului". Dar pe de altă parte, sîntem asigurați că, citîm: „Prin aceste efecte de echilibru și simetrie Giraudoux sugerează coerența și unitatea universului".

Anunțate de sumar, două foarte promițătoare titluri — cu o bătaie teoretică ce ar fi avut, poate, darul să anihileze impresia generală de acută „criză de identitate" pe care o lasă secțiunea consacrată stilisticii — anume, *Coordonate teoretice ale conceptului de stil* și *Stilistica în cadrul*

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 3, p. 479—486, București, 1981.

interdisciplinar la lingvisticii textului se dovedesc, din păcate, fără acoperire în corpul volumului, unde le corespund comunicările *Conceptul de stil în viziunea lukacsiană* autor, Mathe Gavril și, respectiv, *Importanța semanticii textului pentru stilistică* de Szabó Zoltán. Alte studii de stilistică se mai întîlnesc, travestite, în cadrul altor secțiuni: de pildă, la semiotică, cea consacrată de Mihai Dinu, *Configurațiilor ritmice în* **Luceafărul** sau, la poetică, aceea în care G. Ivănescu se ocupă de fapt — ca și Ileana Oancea — de valorificarea contribuției lui Ibrăileanu la studierea tiparelor metrice ale versului, în special a celui eminescian.

Venind vorba despre criteriile de compartimentare internă, chiar ținînd, firește, seama de granițele fluente între domenii înrudite de studiu, nu putem să nu observăm că o comunicare ca cea a Adrianei Gorăscu, *Act creativ și act vital la Dino Buzzati* — altminteri excelentă — nu se subsumează cu nici un chip genericului semiotic. Este pur și simplu vorba de un text de critică ce-și propune să ia ca punct de pornire o obsesie tematică — „efortul exasperat al omului pentru a da sens existenței sale" — spre a deduce din ea o atitudine, o aspirație, un sistem spiritual.

În fine, alte două texte „înrudite" — consacrate de Smaranda Vultur și Ioan Vultur *Domeniului intertextului* și, respectiv, *Reconsiderării categoriei de gen literar* — deși repartizate unor secțiuni diferite, se subsumează, după noi, aceleiași sfere problematice, conținînd suficiente argumente și fertile sugestii pentru instituirea — poate cu ocazia viitorului simpozion național — a unei *secțiuni de retorică*. Așa cum este înțeleasă în studiile la care ne referim — și care depășesc stadiul de conspect necritic, dincolo de care atîtea comunicări incluse în volum reușesc cu greu să treacă — retorica, știință generală a manipulării discursurilor, se dovedește un instrument util în studierea uneia dintre cele mai delicate probleme ale creației culturale: cea a raportului dintre invenție și repetiție, unitate și serie, constrîngere și libertate, pornind de la o anumită concepție asupra raporturilor dintre individ și grup, în crearea de valori culturale. Limitînd controlul autorului asupra discursului său, retorica accentuează, fără să absolutizeze, determinarea generică a discursului, ca și structurile sale transindividuale.

Dacă secțiunea de stilistică se caracterizează de regulă prin empirism și lipsă de orizont teoretic, cele de poetică și semiotică par să se situeze mai degrabă la nivelul înregistrării fidele și conștiincioase a stadiului atins de cercetare pe plan mondial — cu o vădită supralicitare a surselor franceze — adesea fără o asimilare corespunzătoare a materialului utilizat. Dintre aplicațiile interesante am cita pledoaria lui Alexandru Niculescu pentru introducerea noțiunilor semiotice în stabilirea filologică a textului, studiul semiotic al argoului efectuat pe bază de anchetă de Emese Kis, sau schița de abordare semiotică a formei particulare de cunoaștere și de narativitate care este mitul, aparținînd lui Mihai Nasta.

Rămîne încă deschisă problema pătrunderii unghiului de vedere al pragmaticii în cercetările literare de inspirație semiotică, în ciuda unei pertinente tratări teoretice a chestiunii în comunicările semnate de Carmen Vlad sau Emanuel Vasiliu, și a sugestiilor Smarandei Vultur, cu privire la formele în care știința actuală a textului își poate îngloba teoria actelor de limbaj privită ca „zonă de intersectare a filosofiei limbajului cu scopurile inițiale ale retoricii " (I-am reproșa, în treacăt fie spus, Smarandei Vultur, că îl citează pe Bahtin exclusiv via Kristeva, aceasta din urmă nefăcînd, în cea mai mare parte, decît să transcrie într-un discurs teoretic elaborat, dacă nu chiar sofisticat, tezaurul de ipoteze, risipite cu neglijentă generozitate de cercetătorul rus în studiile sale stufoase despre Rabelais, Dostoievski și, mai cu seamă, despre roman).

Apoi, studiile care se subsumează unghiului de vedere al narotologiei par încă împotmolite în stadiul Brémond, într-un moment în care, pe plan mondial, se admite deja că narativul nu este apt să dea seamă decît în mod parțial și uneori deformant de specificul textului de ficțiune, și mai ales de statutul său literar.

Acolo unde există, încercările de poetică aplicată eșuează adesea în truisme, de tipul celor „cîteva concluzii preliminare" cu care se alege Paul Schveiger, în urma studiului său: 1) poezia este semn și sistem de semne (în același timp), 2) numărul lecturilor posibile este bazat pe textul explicit și pe ideologia lectorilor potențiali.

Am mai semnala în încheierea acestor observații — în mod inevitabil fragmentare — că studiile de semiotică se resimt serios de pe urma privilegierii informației franceze sau anglo-saxone, în dauna importantelor contribuții ale semioticii germane, italiene și sovietice ; după cum cele de poetică nu par la curent, de regulă, cu punctele de vedere mai mult decît stimulatoare, ca și cu rezultatele notabile ale unor confrați cum sînt K. Hamburger, Ihwe, Staiger, Lämmert, H. Weinrich, K. Stierle ș.a.m.d.

Dincolo de toate observațiile pe care le-am făcut — fără nici un fel de intenții distructive — în cele de mai sus, trebuie descifrată convingerea că inițiativa ca cea de la Cluj-Napoca, din 1978, se cer încurajate, că tradiția simpozioanelor naționale de acest fel și a publicării în volum a comunicărilor trebuie pe orice căi conservată, firește cu rectificările de rigoare ce apar ca necesare pe parcurs.

Deficiențe ca cele semnalate — care, reluate într-o frază, se referă la lipsa de omogenitate valorică a culegerii, la caracterul său eclectic și nereprezentativ — sub aspectul problematicii

atacate — şi necritic — sub acela al atitudinii faţă de sursele utilizate — nu fac decît să sublinieze, poate mai clar decît orice encomion, că asemenea manifestări de nivel naţional, instituite cu o oarecare ritmicitate reprezintă un instrument eficace de radiografiere a stadiului în care ne aflăm şi de sondare a căilor viitoare, într-un anumit domeniu de cercetare.

Monica Spiridon

Livius Ciocârlie, *Negru şi alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Editura Cartea românească, 1979

Într-un larg (şi binevenit) ansamblu de preocupări vizînd racordarea cercetării literare româneşti la cele mai fecunde orientări ale criticii şi teoriei literare europene contemporane, ansamblu ce include nume şi demersuri evaluative de diverse facturi (de la Eugen Simion, Ion Pop şi Al. Călinescu la Marian Papahagi, Ion Vartic şi Ioan Holban, de la Adrian Marino şi Silvian Iosifescu la Mihai Zamfir, ş. a.), sistemul de lectură al lui Livius Ciocârlie constituie una din cele mai pregnante metode de abordare textuală, relevînd un spirit de fineţe, care acţionează cu siguranţă în hăţişul unei bibliografii pline de capcane, un sistem ce reuneşte frenezia asociativă cu rigoarea demonstraţiei, informaţia exactă cu speculativul exersat pe spaţii culturale diverse. Totul — în numele unui cuvînt: textul, şi al unei metode de certă aplicabilitate: semiotica.

Asupra statutului, posibilităţilor şi limitelor semioticii nu este cazul a insista acum. Numai o opacitate vecină misologiei ar mai milita la ora de faţă pentru o radicală invalidare a metodei, tot aşa cum numai o exacerbare teoretică şi unilateralizantă ar putea-o decreta drept unica (sau: unica pe deplin revelantă) cale de acces în inima textelor literare. Justa măsură impune a accepta sugestiile semioticii atît din unghi teoretic, cît şi, mai ales, din perspectiva analiticii literare. Personal considerăm că numai o încadrare a principiilor semioticii laolaltă cu alte metode (fenomenologică, tematistă, istorică, psihocritică, sociologică) poate garanta o lectură critică profundă. Ceea ce nu înseamnă deloc că şansele semioticii — în pofida impasului în care se pare că a ajuns aceasta — ca metodologie autonomă, ar fi diminuate.

În secţiunea „Poezie şi text sau despre devenirea textuală a poeziei" din volumul său de debut *Realism şi devenire poetică* (1974), carte ce urmărea transformarea prozei franceze din ultimele două secole către o „conformitate din ce în ce mai evidentă cu limbajul poetic", Livius Ciocârlie ajungea la necesitatea unei urmăriri a „deplasării diacronice a simbolului" pornind de la premisa că „atît simbolul clasic cît şi cel romantic au în comun un aspect din care le decurge poeticitatea: îl repercutează pe simbolizat, dar fiecare se simbolizează pe sine". Studiile care compun volumul *Negru şi alb* continuă acest drum, „de la simbolul romantic la textul modern", demonstrînd, prin diferite aplicaţii, ideea că „după ce în romantism practica modernă se ascunde ca sens secund în adîncimea simbolului, fără a fi altfel decît sporadic practicată, scriitorii noi o vor aduce la suprafaţă, o vor practica, adică o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". Altfel spus, textul *literar* modern „a rezultat din transformarea simbolului prin juxtapunere de enunţuri contradictorii, producătoare de sens dar interzicînd extragerea lui din ansamblu. „Drumul de la simbolul romantic la textul modern este, prin urmare, unul de progresivă ambiguizare, către chiar abolirea sensului: în timp ce simbolul romantic „se deschidea ca o cupă pentru a primi „graalul", circularitatea, perturbarea autodistructivă prin contradicţie, polimorfismul şi criptica totalitară a textului modern creează specificul (esenţialul) *auto-meditativ* al discursului literar.

Metafora textului şi diferitele dozaje ale componentelor acesteia constituie liantul celor cincisprezece studii din *Negru şi alb*. Cel dintîi, dedicat lui J. J. Rousseau, operează, pe urmele lui Starobinski, cîteva esenţiale disocieri între dominanta simbolului la romantici şi apetenţa faţă de textualitate a lui Rousseau. Prezenţa elementelor ce vădesc această apetenţă în *Visările unui hoinar singuratic* şi revelarea unor noţiuni şi procedee de pură textualitate (transă, reţea, ţesătură, vîrtej, labirint) nu ajung totuşi pentru a scoate *Visările* ... din cadrele prozei accentuat simbolice. În *Poetica răsturnată la E.T.A. Hoffmann* sînt urmărite unele „metafore ale literaturii" (ca de pildă *Urciorul de aur* ca „meditaţie simbolică despre literatură" prin emblemele texturii) prin acceptarea alterităţii ce divide planul simbolic, tendinţa rămînerii în text prin frînarea elanului către transcendent şi subminarea simbolicului prin automeditare.
În următoarele trei studii: *Edgar Poe sau vîrtejul scrisului*, *Litera stacojie* (Hawthorne) şi *Moby Dick sau balena scrisă*, reflecţia asupra literaturii, a textului ca textură şi scriitură, se axează în

principal pe emblematica autorevelării prin încifrare decodată (paradoxul își pierde aici specificitatea). Vîrtejul, textura plurisimbolică a apei, legănarea și aparenta debusolare, naufragiul, mesajul, labirintica, semnificarea prin refracție, — la Poe, pădurea—text, marea—text, raportul același—alter și plasa sa de semnificații, litera—semn și textul activat prin mascarea semnificațiilor, — la Hawthorne, apoi analiza lui *Moby Dick* ca ,,un vast poem despre scriere" (vînarea ca metaforă a actului creator, rătăcirea, harponarea de sensuri, aerul—spațiu textual, albul păsării și al balenei tatuate—textuate etc), — totul converge către ideea inter-relării și a ,,contaminării reciproce a opușilor", ca semn distinctiv al modernizării (prin autoscopie) a planului simbolic.

Teama de text la Baudelaire, Arthur Rimbaud: de la simbol la text, Poetica textului în ,,Cîntările lui Maldoror, Semnele textului la Mallarmé și *Diviziunea și inversarea sensului la Paul Valéry* sînt cele cinci studii care sintetizează procesul de textualizare a simbolicului în poetica modernă, către des-văluirea acestuia în semnele scriiturii. Ocupînd o poziție axială în cadrul demersului de față, Baudelaire va releva ,,acțiunea corosivă" a textului asupra structurii simbolului, revelare săvîrșită în planul sensului secund". Marea ca ,,semn al tulburării simbolului", rîsul, ploaia ca semne abătute de la simbolicul transcedental, converg către o poetică a contrapunctului ce-l va apropia de Lautréamont. Studiul dedicat lui Rimbaud concentrează ideea cărții, aceea că, după ce în romantism poetica modernă se *ascunde* ca sens secund în adîncimea simbolului, scriitorii noi ,,o vor trece de pe planul semnificatului simbolic pe acela al semnificantului". *Bateau ivre* este textul ce realizează joncțiunea între factura romantică și ,,poetica explorării" (R. Barthes), semn al textualizării simbolicului. Relația Rimbaud-Lamartine și, mai ales, lectura ,,corespondenței africane" a lui Rimbaud (structurată pe tema aurului și pe cea a plictisului) sînt pagini din cele mai revelatoare în acest context. Secțiunea dedicată lui Lautréamont, unul din autorii-pivot ai teoriilor Tel Quel (principalul — mai este cazul să subliniem? — punct de sprijin al lui Livius Ciocârlie) este cea mai substanțială a cărții: adresarea către ocean ca simbol al activității ,,generatoare de limbaj", relația limbaj profan-limbaj artistic, alunecarea dinspre poetica semnificată către cea explicit comunicată, neutralizarea simbolului, toate fac din Ducasse ,,cel dintîi autor de *text*, în înțelesul plenar atribuit aici cuvîntului".

După Lautréamont, Mallarmé și Valéry furnizează, cum era și firesc într-o atare succesiune, cele mai captivante pagini. Pierderea prestigiului sensului simbolic și deplasarea spre text realizată prin elemente ce codifică actul creației (azurul, apa, vîntul, pasărea, sirena, vîrtejul, oglinda etc) — la Mallarmé, apoi analiza ,,*modalității* scrierilor despre literatură" la Valéry prilejuiesc pagini de subtilitate asociativă revelatoare.

Dubla reflectare a textului la Franz Kafka (anularea, prin aglomerare de contrarii, a sensului unic, melanjul limbajului simbolic cu imaginația textuală) și *De la simbolul romantic la metafora textuală* (secțiune ce lămurește mare parte din demersul întregii cărți, și care, în mod normal, trebuia să încheie excursul) oferă la tot pasul sugestii din cele mai fertile pentru o lectură reevaluativă.

Firește că ,,grila" de lectură propusă, ca în cazul oricărui demers generat de o unică metodă, unilateralizează sensurile operelor abordate și riscurile în receptare devin inevitabile; o calitate remarcabilă, însă, este utilizarea creatoare a unei bibliografii pretențioase și nu o dată spinoase (Tel Quel-ul și J. Kristeva, apoi Starobinski, Todorov, Ricardou, Barthes, Genette, Blanchot, Richard, Mauron, Marthe Robert, David Galloway, J. J. Mayoux, ș. a.) și care conferă, fără îndoială, coerență întregului traiect.

O ultimă problemă: i s-a reproșat lui Livius Ciocârlie abordarea șovăitoare sau insuficientă a literaturii române, cu toate că studiile cuprinse aici *(Eminescu și Crengă, Universul simbolic în poezia lui Macedonski* și *Simbolul creației în povestirile lui V. Voiculescu)* aduc, toate, puncte de vedere din cele mai interesante. Reproșul poate fi justificat numai în măsura în care sugestiile preluate din bibliografia semioticii europene nu-și află un plan predilect de aplicabilitate (nu se *pliază*, deci) în valorizarea unor texte literare autohtone, cu toate că, din unghiul teoriei, *zona* de abordare devine secundară. Etapa în care credem că se află la ora de față Livius Ciocârlie este una de *însumare*, de asimilare și perfecționare a limbajului critic specific, o etapă de clarificări esențiale—teoretic, metoda abordată avînd nevoie întîi de toate de timp și zone de exersare pentru a se putea cristaliza la un moment dat într-un sistem teoretic bine asamblat, în care *utilizarea* unor ,,grile" analitice să devină *crealoarea* unui adevărat sistem de lectură.

Oricum, lucrările de pînă acum ale lui Livius Ciocârlie conțin cele mai generoase premise și, indiferent de opțiunea noastră, autorul — prin soliditatea culturală, siguranța și finețea interpretativă, frenezia sondărilor evaluative și pertinența concluziilor — se arată a fi unul din cele mai sigure talente ale teoriei literare românești de astăzi.

Dan C. Mihăilescu

Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii (Moscova, 1980)

Dintre volumele de critică și istorie literară apărute la Moscova în 1980 sub egida Institutului de literatură universală „M. Gorki" se distinge prin originalitatea temei abordate culegerea de studii *Geneza romanului în literaturile Asiei și Africii* [1], cu subtitlul semnificativ *Izvoarele naționale ale genului*. După cum reiese din studiul introductiv, este vorba nu doar de o primă cercetare complexă a formării romanului oriental în corelație cu speciile narative medievale, ci și de afirmarea unui punct de vedere nou asupra interdependenței dintre acesta și romanul european.

În studiul introductiv [2] se pornește de la constatarea că secolul trecut, cu extinderi, în funcție de aria geografică, spre sfîrșitul secolului anterior sau spre următorul, a marcat schimbări semnificative în literaturile orientale, mutări generate de elementele noi din viața socială (lichidarea relațiilor feudale, trecerea la sistemul capitalist), elemente ce nu puteau să nu influențeze structura psihică și sistemul de valori din conștiința acelor popoare. Ca o consecință, apare și un alt climat artistic, cu o rețea nouă de genuri și specii, ce vor înlătura abundența de note de călătorie, jurnale și memorii, propulsînd ca specii de bază romanul istoric și social, nuvela, povestirea și drama istorico-socială. În acest context se mai menționează că, după opinia unanimă a specialiștilor, de o atenție aparte în această nouă rețea de genuri a literaturilor orientale se va bucura romanul care, în diferitele sale forme, va influența masiv nu numai viața literară, ci și pe cea socială. Toate acestea în contextul în care, după opinia majorității criticilor, romanul oriental apare pe un loc aproape pustiu, avînd în spatele său doar o amorfă tradiție narativă locală, direcționată spre alte specii literare. În studiul introductiv se mai precizează că această părere încetățenită se bazează în principal pe două argumente [1]: pe de o parte, literatura orientală medievală a cultivat în special poezia, proza fiind reprezentată de cronici istorice, studii și comentarii științifice, opere semifolclorice, situîndu-se, astfel, la periferia sau chiar în afara literaturii propriu-zise; 2) pe de altă parte influența romanului occidental asupra celui oriental este incontestabilă, ea exercitîndu-se pe măsura apariției traducerilor și adaptărilor din literatura europeană.

Cum o recunosc chiar numeroși critici orientali, împrumutul acestei specii a devenit posibil și necesar deoarece genurile tradiționale limitate de strictele canoane poetice nu puteau să țină pasul cu dinamica schimbărilor sociale și politice, intervenite în secolele XVIII—XX. Această teză se împletește strîns, cum se afirmă în studiul introductiv la care ne referim, cu cea conform căreia însuși romanul european se formează în epoca modernă.

Dealtfel, pornind tocmai de la enunțarea acestei teze, colectivul de autori se departajează de concepțiile tradiționale și formulează concluzia deosebită la care a ajuns, conform căreia atît apariția romanului european, cît și geneza celui african și asiatic ar trebui privite din alt unghi de vedere. Astfel, se lansează ideea dezvoltării stadiale a romanului european și a existenței a cel puțin două forme premergătoare celei moderne: a) romanul antic, elen, ale cărui caracteristici sînt cunoscute din istoria literaturii, asupra lor nefiind oportun a ne opri în recenzia de față; b) romanul medieval, cu tipologia și problematizarea specifice. Paralel cu această afirmație, se consideră eronată concepția despre apariția romanului asiatic și african pe teren viran, autorii lucrării de față prezentînd, pe baza unei informări minuțioase, diferitele specii literare care au premers acestuia; se amintește, în primul rînd, moștenirea literară în limba sanscrită, considerată drept formă embrionară a romanului indian și oriental, în ansamblu, cu caracteristici asemănătoare celei elene. Între formele medievale și cele moderne ale romanului oriental există uneori întreruperi temporare (cum se întîmplă în India), alteori procesul este continuu sau întreruperile sînt cu totul insignifiante (China, Japonia), iar în alte cazuri (în țările Africii), romanul pur și simplu nu are precursori între speciile moderne. De fiecare dată însă, devenirea romanului oriental nou a fost strîns legată de puternica influență a romanului european. Întrucît forma romanescă, așa cum s-a afirmat anterior, nu le era străină literaturilor orientale, împrumuturile au trecut prin filtrul tradiției locale, suferind transformări substanțiale, iar în ultimă instanță ea, tradiția, era cea care hotăra ce și cum putea fi preluat.

Aceasta este teza fundamentală pe care se axează autorii volumului de care ne ocupăm, teză ce este argumentată în diferitele studii care îl compun, studii care ilustrează amploarea și diversitatea surselor cercetate: *Speciile narative ale literaturii indiene vechi*, de I. D. Serebriakov; *Sursele literare ale romanului medieval japonez*, de I. D. Boronina; *Geneza și problemele de stil în*

Genezis romana v literaturah, Azii i Afriki, Naționalnîe istoki janra Izdatelstvo „Nauka" Moskva, 1980.

[2] P. A. Grințer, *Dve epohi romana* (Două epoci ale romanului).

romanul național arab din Siria, de B. P. Sidfar; *Povestirea medievală malaeziană în corelație cu romanele timpurii malaezo-indoneziene*, de B. B. Parnikel; *Constituirea romanului chinez*, de B. L. Riftin; *Căile de constituire ale narațiunilor cu subiect în proza tradițională mongolă*, de I. I. Nekliudov; *Poemul narativ vietnamez din secolul al XVIII-lea — jumătatea secolului al XIX-lea și romanul modern*, de N. I. Nikulin; *„Propriu" și „împrumutat" în noul roman indian*, de S. D. Serebrianii; *Particularitățile de apariție ale romanului în literaturile Africii tropicale*, de I. D. Nikiforova; *Formele timpurii ale romanului în literatura africană de expresie portugheză*, de E. A. Reanzova; *Izvoarele romanului algerian de expresie franceză*, de I. I. Djugașvili.

Neavînd posibilitatea a ne opri asupra fiecăruia din studiile enumerate, ne vom limita la evidențierea doar a acelor laturi care prezintă din punct de vedere teoretic și metodologic o însemnătate deosebită. Astfel, în studiul său, I. D. Serebriakov se referă la problematica și caracteristicile sistemului de personaje din formele incipiente de proză în limba indiană veche. Se explică prezența lor în spațiul literar al vremii ca strîns determinată de factori istorici și culturali. Interesul pentru asemenea „momente narative" se explică prin diversitatea lor, generată de neomogenitatea etnografică pe care au reprezentat-o, ca și prin prezența, ca părți componente, în literatura de limbă sanscrită. Din păcate, se menționează în studiu, poetica clasică sanscrită nu cuprinde o reflectare adecvată a bogăției genurilor narative și a caracteristicilor fiecăruia din ele, în multe cazuri ea rezumîndu-se la simpla lor enumerare. Problema sistemului genurilor narative ale literaturii indiene vechi, ca și cea a genezei și tipologiei lor este considerată ca analizată insuficient, autorii specificînd că ea ar putea da o cheie spre înțelegerea multor fenomene și interdependențe literare. Evitînd, intenționat credem noi, să recurgă în cercetarea genurilor literare indiene la conceptele uzuale caracteristice literaturilor europene, autorul studiului subliniază și în acest mod specificitatea primelor. Concomitent, această particularitate dovedește posibilitatea și necesitatea comparării tipologice a genurilor narative indiene cu cele din alte zone geografice. Se arată, în această perspectivă, pe baza unor exemple concludente, cum în literatura indiană se cristalizează interesul față de personalitatea omului ca centru al universului, față de oglindirea vieții cotidiene cu contradicțiile ei, față de realizarea unei compoziții ramificate — date importante pentru înțelegerea asimilării organice de către literaturile naționale ale Indiei moderne a unor genuri narative contemporane, printre care romanul, din literatura europeană. Iată deci una din modalitățile prin care, argumentînd propria opinie asupra problemei studiate, autorii infirmă teza tradițională, expusă în studiul introductiv, conform căreia romanul indian contemporan apare sub influența nemijlocită și exclusivă a literaturii engleze, neavînd practic, ca gen, rădăcini naționale.

Dacă în articolul dedicat romanului indian autoarea apelează, pentru demonstrarea acestei teze, la enumerarea principalelor specii literare, cu caracteristicile fiecăreia, în studiul referitor la apariția și formarea romanului japonez, cercetătoarea I. A. Boronina se oprește, practic, la o singură operă literară, care este considerată a fi jucat rolul de pivot în modelarea acestuia. Este vorba de *Povestirea lui Genji*, scrisă în perioada 1001—1010 de Murasaki Shikibu, apreciată a fi mostra cea mai elocventă pentru romanul japonez medieval — precursorul nemijlocit al celui contemporan. Argumentînd opțiunea pentru evidențierea acestei singure „piese", autoarea studiului arată că printre izvoarele ce au dus la crearea ei se numără poezia lirică, povestirea lirică, jurnalul liric — genurile lirice, deci, bine reprezentate în acea vremea, romanul fiind considerat chintesența lor. În momentul apariției lui, în Japonia existau exponenți de seamă ai prozei istorico-documentare, pe care, judecînd după unele afirmații din roman, Murasaki Shikibu le cunoștea bine; de asemenea, ca altă sursă pentru crearea acestui prim roman este indicată și proza artistică de tipul basmelor. Se arată, însă, că nu acestea au fost izvoarele potențiale ale romanului, aici intervenind o interesantă opinie proprie autoarei studiului, conform căreia influența covîrșitoare asupra lui Murasaki Shikibu, și deci asupra genezei romanului japonez, au avut-o speciile literare lirice enumerate mai sus. Pe parcursul analizei se indică similitudinile cu poezia, nuvela și jurnalul liric, optîndu-se prin argumente pe text, asupra rolului decisiv jucat de poezie; ea atinsese în secolele al X-lea — al XI-lea apogeul său, canoanele sistemului armonios al poeticilor vremii fiind unanim recunoscute. Poezia, se arată, este cea în care sălășluiește embrionul romanului, metoda de creare a acestei specii literare, ca și o serie de particularități ale genului, cum ar fi preponderența elementului liric, concentrarea cu precădere asupra lumii sufletești a eroului, sistemul filozofic budist ce stă la baza universului spiritual al acestuia. Ca o concluzie, în studiu se subliniază importanța faptului că romanul a fost acela care a dezvoltat, la un nivel nou, cel al prozei narative, tradiția îmbinării organice a elementelor lirice și realiste, tradiție ce a jucat un rol decisiv în destinul ulterior al prozei artistice japoneze, fiind exploatată deosebit de fructuos în condițiile procesului literar contemporan în Japonia.

Am insistat în recenzia de față asupra acestor studii pentru că ele reprezintă două metode de bază folosite de autori în abordarea problemei genezei romanului asiatic și african. Într-un caz este vorba de analizarea tuturor speciilor care au dus la formarea lui, în celălalt — de concentrarea atenției asupra unor exemplare singulare care, după părerea autoarei, sînt relevante în

definirea izvoarelor romanului nou. Lansînd de fiecare dată ideea că sursele lui trebuie căutate, în general, în elementele proprii, şi cu multă prudenţă în cele de împrumut, că tradiţia locală se constituie ca o plasmă de continuitate ce trebuie studiată cu atenţie maximă, fiind singura punte de legătură între romanul european şi cel oriental, acest îndrăzneţ volum infirmă convingător doctrinele existente cu privire la problema cercetată.

Floarea Bucur

Penjo Rusev *Elin Pelin — hudožestveno viždane i tvorćesko svoeobrazie*, Sofia, „Nauka i izkustvo", 1980, 181 p.

Cartea lui Penio Rusev, intitulată *Elin Pelin — viziune artistică şi originalitate creatoare*, este alcătuită din cinci studii, legate printr-o continuitate logică, referitoare atît la marele beletrist bulgar Elin Pelin, cît şi la conceptul de artist-creator în genere. Ea cuprinde investigaţii concrete, legate de viaţa şi creaţia lui Elin Pelin, dar şi cercetări de psihologie a creaţiei artistice — ceea ce oglindeşte, dealtfel, şi bivalenţa preocupărilor acestui scriitor: literare şi psihologice. În acest sens, autorul cărţii a vădit un interes permanent pentru opera lui Elin Pelin, pe care l-a şi cunoscut în tinereţe şi care a exercitat o influenţă hotărîtoare asupra propriilor sale preocupări: literatură comparată, raporturi culturale şi psihologia creaţiei artistice. Trebuie remarcat faptul că în lucrările autorului (cărţi, studii, articole, comunicări ştiinţifice), mai vechi sau recente, apar, de cele mai multe ori, referinţe directe la opera lui Elin Pelin; mai mult, la baza acestor lucrări stau, de regulă, studiile dedicate în mod special lui Elin Pelin (Penio Rusev este dealtfel şi îngrijitorul [în colaborare cu T. Borov şi Kr. Ghenov] al celor trei ediţii ale *Operelor alese* ale lui Elin Pelin).

În culegerea de faţă, după cum afirmă chiar autorul, au fost cuprinse cele mai reprezentative dintre aceste studii. Ele alcătuiesc cele cinci capitole ale cărţii, referitoare la formarea concepţiei artistice a lui Elin Pelin, la specificul acesteia şi la importanţa ei pentru originalitatea operei sale. Autorul face, în perfectă cunoştinţă de cauză, numeroase referinţe la amănunte din viaţa lui Elin Pelin, la sursele concrete de inspiraţie ale acestuia şi la etapele mai importante ale procesului de formare artistică şi ale procesului de însuşire treptată a experienţei literare şi a măestriei artistice. În acest sens, în afara valorii ştiinţifice, lucrarea prezintă un deosebit interes atît pentru nespecialişti, cît şi pentru cunoscătorii operei lui Elin Pelin.

În primul capitol, intitulat „Creaţia lui Cehov şi Gorki — şcoală pentru realismul şi măestria lui Elin Pelin", Penio Rusev întreprinde o amplă cercetare asupra perioadei iniţiale, de „instruire" a scriitorului bulgar sub influenţa unor opere fundamentale din literatura rusă. Pentru argumentarea teoretică a punctului său de vedere, autorul face numeroase referinţe la lucrările lui Mihail Arnaudov, *Psihologia creaţiei literare* şi K. S. Stanislavski, *Munca actorului asupra sa* (bazîndu-se pe psihologia comună a actorului şi a creatorului artistic în privinţa procesului de creaţie a unui rol sau a unei opere literare).

În literatura bulgară Elin Pelin este cunoscut ca maestru al povestirii scurte, ca un al doilea Cehov. Este cunoscut, de asemenea, faptul că el s-a inspirat în mod special din creaţiile cehoviene, fiind însă influenţat şi de Gorki şi Turgheniev, mai ales în legătură cu subiectul, personajele şi maniera artistică. Penio Rusev urmăreşte etapele dezvoltării valenţelor creative şi maturizarea psihologică ale lui Elin Pelin în strînsă legătură cu pătrunderea operelor unor scriitori ruşi în Bulgaria şi influenţa lor binefăcătoare asupra stării de spirit a intelectualităţii bulgare. Penio Rusev motivează de ce tocmai Cehov şi Gorki au fost principalii învăţători ai lui Pelin, de ce acesta din urmă a devenit adeptul genului literar scurt (cehovian); prin ce l-au ajutat aceşti scriitori ca să înţeleagă mai profund realitatea socială din Bulgaria de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, şi prin ce laturi şi particularităţi ale creaţiilor lor Cehov, Gorki şi în parte Turgheniev l-au determinat pe Elin Pelin să-şi însuşească concepţii şi viziuni noi, prin care să devină un realist critic.

Pe baza unor studii de literatură comparată şi a unor precepte din psihologia creaţiei artistice, P. Rusev consideră că un artist-creator se formează şi se dezvoltă înregistrînd şi valorificînd trei feluri de informaţii: 1) din viaţa la care participă, o observă, cunoaşte şi reproduce în opera sa; 2) din operele creatorilor care au reprodus astfel de observaţii, trăiri, fapte şi fenomene; 3) din propriile sale încercări creator-artistice, mai mult sau mai puţin reuşite. Rolul determinant în acest proces îi revine informaţiei provenite din viaţă, din realitate, luînd în consideraţie firească şi capacitatea de autoperfecţionare a creatorului respectiv. Penio Rusev abordează toate aceste probleme subliniind în permanenţă similitudini tipologice între Cehov, Gorki şi Elin Pelin, evidenţiind originalitatea creatoare a acestuia din urmă.

În cel de al doilea capitol, intitulat „Despre esențialul influențelor literare și despre rolul acestora în procesul de formare a scriitorului", autorul încearcă să generalizeze rezultatele obținute în vederea elaborării unei „teorii generale a influenței literare", în cadrul căreia acordă un loc deosebit rolului pe care îl joacă influența literară în procesul dezvoltării creației artistice. Pornind de la noțiunea de influență literară, însoțită de un scurt istoric, Penio Rusev subliniază faptul că aceasta este o modalitate de deșteptare a propriilor forțe creatoare ale scriitorului respectiv și în același timp o școală a măestriei artistice. Sînt expuse cu această ocazie formele exterioare de instruire a unui scriitor în perioada formării sale, rolul pe care îl joacă exemplul operelor unui alt scriitor cu experiență, modul în care aceste forme depind de personalitatea scriitorului respectiv. Este subliniat faptul că secretul unei influențe literare eficiente îl constituie înțelegerea deplină a unei opere și interesul pentru aceasta.

Influența literară, după Penio Rusev, reprezintă un proces necesar de „instruire", o școală, un proces literar absolut creator care depinde de anumiți factori și se manifestă prin stimularea progresivă a scriitorului în devenire. Ea contribuie la formarea viziunii sale, orientîndu-l spre anumite domenii, și la formarea metodei sale de creație, în funcție de atitudinea acestuia față de lumea înconjurătoare. În acest context, P. Rusev abordează dialectic cîteva categorii estetice, ca: idee, concepție, viziune artistică și metodă artistică, precum și rolul determinant al acestora asupra conținutului și formei unei opere literare. Toate aceste probleme sînt încadrate în domeniul psihologiei creației literare și al raporturilor culturale.

Urmînd firul psihologic al lucrării sale, Penio Rusev pune problema personalității umane, ascensiunea și decăderea acesteia, cu referințe la aspectele filosofice ale creației lui Elin Pelin — o latură mai puțin abordată de criticii literari bulgari, sau interpretată doar în mod teoretic. În capitolele III și IV ale cărții, respectiv în studiile intitulate „Poveste despre o sete nemărginită pentru pămînt" și „Ascensiunea și decăderea personalității umane în opera lui Elin Pelin", autorul analizează din perspectivă psihologică, pe de o parte, patimile ucigătoare ale omului însetat de pămînt, care îl transformă în propria sa victimă, și pe de altă parte, bogăția valorilor umane. Această contradicție spirituală a ființei umane este interpretată în lumina umanismului lui Elin Pelin, care se bazează pe concepția dualistă, bogomilică, despre om și spiritul acestuia. Umanismul lui Pelin a fost influențat însă în mod deosebit și de operele lui Cehov și Gorki, fiind în același timp apropiat de umanismul marilor poeți bulgari Botev, Smirnenski și Vaptarov.

„Sistemul genurilor la Elin Pelin" este titlul studiului care alcătuiește ultimul capitol al cărții. Autorul abordează aici anumite particularități ale creației literare a lui Elin Pelin determinate de viziunea sa artistică. Penio Rusev justifică preferința lui Pelin pentru genul literar scurt, ca fiind determinată de conținutul, scopul și adresa operei literare, respectiv omul „mic", cu existența lui „măruntă", esențialul cărora se dezvăluie printr-o întîmplare aparent măruntă, obișnuită și uneori amuzantă. Este de reținut faptul că Elin Pelin avea marele talent de a descoperi în viață semnificativul, esențialul și de a-l reda în creație prin aparent obișnuitul și nesemnificativul. Astfel se explică și preferința lui pentru micile forme literare, abordate de el și în domeniul liricii, umorului și al satirei. Miezul creațiilor sale îl constituie întîmplarea accidentală, spontană și irepetabilă, însoțită și de o nuanță lirică. Prospețimea formei este o trăsătură caracteristică a întregii sale opere, care demonstrează încă odată originalitatea și specificul viziunii artistice ale lui Elin Pelin, datorită cărora întreaga sa creație reprezintă un sistem unic de genuri literare. Elin Pelin — relevă P. Rusev —, este primul scriitor bulgar care a abordat micile forme literare, creînd în felul acesta un tipar original pentru viitoarele generații de scriitori, fiind și întemeietorul unei originale școli literare în domeniul prozei, umorului, satirei și al literaturii pentru copii.

Cartea lui Penio Rusev este una dintre cele mai valoroase cercetări științifice dedicate lui Elin Pelin. Ea este concentrată în jurul uneia dintre cele mai importante probleme ale științei literare contemporane — problema modului în care artistul-creator își însușește experiența literară acumulată înainte de el, o dezvoltă și perfecționează. Soluționarea acestei probleme, după Penio Rusev, este posibilă numai prin depășirea „metodei structuraliste" de abordare a operei literare și studierea ei cu mijloacele oferite de psihologia activității de creație artistică.

În acest sens cartea lui Penio Rusev este foarte actuală și binevenită, în special pentru că oferă și un bogat material pentru efectuarea în continuare a unui studiu comparat mai amplu în ceea ce privește influența literară a lui Cehov, Gorki și Turgheniev asupra lui Elin Pelin.

Violeta Pikova

În perioada 10 sept. — 3 dec. 1980, Nicolae Mecu, cercetător științific la Institutul „G. Călinescu" a beneficiat de un stagiu de documentare în S.U.A., avînd statutul de „visiting scholar" al Universității New York (*NYU*), care i-a oferit toate facilitățile legate de acest statut și în primul rînd posibilitatea de a studia în biblioteca *NYU* și în aceea a Universității Columbia (două dintre marile biblioteci universitare americane, impresionante atît prin bogăția fondului lor, cît și prin sistemele foarte practice și rapide de servire). De asemenea, a făcut cercetări în Biblioteca Congreselor, din Washington, și în biblioteca Universității Harvard. Programul de documentare a cuprins două teme: 1) Ecouri ale literaturii și ale culturii române în Statele Unite în a doua jumătate a sec. XIX și în primele decenii ale sec. XX; 2) Direcții actuale în sociologia americană a literaturii.

Pe parcursul perioadei de documentare, a avut fructuoase întîlniri cu prof. dr. James Tuttleton, președintele departamentului de engleză al *NYU*, cu prof. dr. Anna Balakian de la departamentul de literatură comparată, fost președinte al Asociației Internaționale de Literatură Comparată și unul dintre președinții actuali ai acesteia, cu dr. David Kraus, „acting chief" al diviziunii europene a Bibliotecii Congreselor ș. a. , cu care a purtat discuții legate de temele cercetării sau, ca în cazul întîlnirii cu prof. Balakian, de domeniul literaturii comparate (în această privință, a constatat prețuirea de care se bucură activitatea în A.I.L.C. a unor comparatiști români ca Zoe Dumitrescu Bușulenga, Adrian Marino, Alexandru Duțu).

★

În ziua de 24 februarie 1981, a avut loc, în localitatea Stoenești, județul Olt, sub patronajul Inspectoratului școlar și al Casei corpului didactic ale județului Olt, sesiunea științifică cu tema „Creația populară — izvor nesecat de valori, mijloc de formare a tinerei generații".

Din partea Institutului nostru a fost invitat să participe tov. dr. I. Oprișan, cercetător științific principal, care a prezentat expunerea *Metodologia cercetării folclorice a unei localități în perspectivă monografică*. După comunicările profesorilor Elena Dungă, Viorel Pînzaru, Anemaria Pogan, Maria Cebuc, Victoria Zîmbrea, Ion Popa, Ana Ene, Ionel Nicolăescu, Maria Ciripuș și Tudora Enăchioaia, a urmat o șezătoare literară pe tema „Cum știm să culegem și să prețuim creația populară locală". Concomitent a fost organizată și o foarte interesantă expoziție de artă populară din localitate.

★

În cinstea celei de a 60-a aniversări a P.C.R., a avut loc, sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de etnologie și dialectologie, pe data de 18 martie 1981, în sala Prezidiului Academiei R. S. România, o sesiune științifică pe tema *Probleme actuale ale folclorului și etnografiei românești*.

După *Cuvîntul de deschidere* rostit de acad. Alexandru Graur, președintele Secției de științe filologice, literatură și arte a Academiei R. S. România, au fost prezentate comunicările: *Comentarii pe urmele unui vechi cîntec bătrînesc* (de Al. I. Amzulescu), *Adevăr istoric și ficțiune artistică* (de Adrian Fochi), *Tipologia peisajelor etnografice românești* (de I. Ghinoiu), *Caracterul popular al creației lui George Enescu* (de Speranța Rădulescu), *Exigențe actuale ale interpretării textului folcloric* (de Nicolae Constantinescu), *Destinul unei specii folclorice necercetate: răvașul versificat* (de I. Oprișan, din partea Institutului nostru) și *Mesajul de pace al cîntecului popular românesc* (de Alexandru Dobre).

★

Sub egida Academiei R. S. România, a Academiei de Științe Sociale și Politice și a Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a avut loc, în ziua de 3 aprilie 1981, în aula Academiei R. S. România, sesiunea științifică „Octavian Goga", prilejuită de aniversarea a o sută de ani de la nașterea poetului.

Lucrările sesiunii au fost conduse de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, membru corespondent al Academiei R. S. România, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice.

După vibrantul cuvînt de deschidere al prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga — în care a fost subliniată atît contribuția lui Octavian Goga la evoluția liricii românești, cît și gene-

roasa sa dăruire cetăţenească în sprijinul realizării idealului de libertate şi unitate naţională — au urmat o serie de şase comunicări dedicate diverselor aspecte ale vieţii şi operei poetului.

În comunicarea *Poezia lui O. Goga. Arhitectura structurilor lirice*, dr. Al. Săndulescu a detectat o serie de termeni recurenţi ai poeziei lui Goga care se organizează în jurul cîtorva nuclee semantice, alcătuind un adevărat arbore genealogic. Au fost relevate, astfel, ideile de *jale*, *nădejde*, *revoltă*, care structurează mesajul patriotic şi social al poetului, precum şi unele aspecte noi, de pildă cele ale tehnicii impresioniste — în tratarea omului şi a naturii. Luînd ca punct de reper frecvenţa deosebit de mare a diverşilor termeni, autorul a insistat asupra lui Octavian Goga ca ,,poet al mîinilor" (al ,,mîinilor nerăsplătite") şi ca ,,poet al lacrimei" — expresie a durerii multiseculare a Transilvaniei înrobite. Întreg demersul analitic, utilizînd mijloacele stilisticii şi ale retoricii literare, a tins spre luminarea din interior a poeziei lui Goga.

În comunicarea *Octavian Goga — poet simbolist*, dr. Emil Manu s-a oprit asupra creaţiei lirice din ultima parte a vieţii marelui luptător pentru dreptate socială şi naţională, afirmînd ideea că, prin versurile sale, — poetul a contribuit substanţial la autohtonizarea simbolismului. Deosebit de semnificativ e faptul că şi în această ultimă fază a poeziei lui Goga simbolurile şi metaforele sînt tot ale lumii satului; satul constituind un element de atmosferă folclorică, de viziune a arhaicului, ţinînd — după cum se exprima G. Călinescu — locul ,,cetăţii moarte" a poeţilor flamanzi.

În intervenţia sa, *Nostalgia liniştii creatoare*, dr. I. Oprişan a înfăţişat — pe baza unui bogat material inedit din Arhiva Octavian Goga de la Biblioteca Academiei — o serie de aspecte necunoscute ale omului politic din ultima parte a vieţii, remarcînd că politicianismul a constituit (după 1920—1923) o adevărată povară pentru poet, povară de sub tirania căreia nu a avut, totuşi, tăria să se desprindă, spre a se dedica creaţiei artistice. Citeva atitudini şi decizii politice, subliniate cu bucurie de autor, dovedesc perpetuarea filonului democrat-umanitar în anii alunecării sale ireversibile spre dreapta, relativizînd imaginile omului politic, prezentat de obicei monocrom.

În comunicarea *Goga, sentimentalul*, Roxana Sorescu a evidenţiat în activitatea poetică a lui Octavian Goga existenţa a două etape: prima, — în care ,,eu"-l liric se subordonează complet imperativelor naţionale şi în care materialul poetic se alcătuieşte dintr-o succesiune de toposuri fixate în memoria colectivă; şi a doua — în care domină reacţiile sentimental-individuale, ale unui elegiac minor. Cu deosebită aplicaţie, autoarea a analizat apoi figurile poetice specifice fiecărei etape de creaţie.

În comunicarea *Apa şi focul în universul imaginar al poeziei lui Goga*, Nicolae Mecu a încercat o interesantă abordare a liricii lui Goga din perspectiva tematismului şi a poeticii elementelor, demonstrînd din aceste unghiuri metodologice modul în care se întîlnesc şi se completează cele două atitudini fundamentale ale poeziei în discuţie: elegiacul, pe de o parte, şi sentimentul liberator şi vindicativ, pe de alta.

În ultima comunicare, *Naţiune şi umanitate în opera lui Octavian Goga*, Ioan Şerb a stăruit — în marginea poeziilor fundamentale ale acestuia — asupra raporturilor dintre umanitarismul poetului şi tendinţa sa fierbinte de realizare a idealurilor concret-naţionale: concluzia autorului fiind că între cele două aspecte se întreţes punţi semnificative deosebit de interesante pentru relevarea mesajului poetic al scriitorului aniversat.

Poetul Nichita Stănescu a încheiat lucrările sesiunii ştiinţifice printr-o sugestivă alocuţiune, în cadrul căreia Octavian Goga a fost pus în descendenţa lui M. Eminescu, evidenţiindu-se valoarea de excepţie a activităţii sale în sfera literaturii, culturii şi istoriei naţionale.

I. Oprişan

★

În cadrul manifestărilor prilejuite de Centenarul Octavian Goga, în zilele de 28 şi 29 martie 1981 a fost organizat — de către Societatea de ştiinţe filologice din R.S.R., în colaborare cu Institutul de învăţămînt superior Sibiu şi cu Filiala S.S.F. din acelaşi oraş, — un simpozion în cadrul căruia au fost citite peste 35 de comunicări ştiinţifice, elaborate de cadre didactice universitare, cercetători ştiinţifici, profesori. Din partea Institutului de istorie şi teorie literară ,,G. Călinescu" au vorbit: cercetător principal dr. Rodica Florea despre *Poezia ,,Noi" — proiecţie simbolică a ideii de unitate naţională;* cercetător principal dr. Al. Săndulescu despre *Poezia lui O. Goga — Arhitectura structurilor lirice;* cercetător principal dr. I. Oprişan, despre *Publicistica lui Goga în slujba idealului naţional* şi cercetător Nicolae Mecu despre *O. Goga, contemporanul nostru.* În ziua de 29 martie 1981, participanţii la simpozion au făcut o vizită în satul Răşinari, la casa natală a poetului.

— Invitaţi de Filiala Societăţii de ştiinţe filologice din Călăraşi, la Simpozionul organizat, în localitate, în ziua de 21 martie 1981, cu prilejul Centenarului Goga, Rodica Florea şi Al. Săn-

dulescu au participat cu comunicările științifice privind — respectiv —: *Poezia* **Noi** — *sublimare a sentimentului patriotic* și *Poezia lui O. Goga — între jale și nădejde.*

— În ziua de 31 martie 1981, a avut loc, în sala mică a Casei de cultură a sindicatelor din Sf. Gheorghe , din județul Covasna, un program omagial dedicat aniversării centenarului nașterii poetului Octavian Goga, program organizat de Filiala Societății de științe filologice din localitate, în colaborare cu Liceul de filologie-istorie. Din partea Institutului de istorie și teorie literară ,,G. Călinescu", au fost invitați să conferențieze Rodica Florea și Nicolae Mecu.

— În cadrul manifestărilor omagiale prilejuite de sărbătorirea a 60 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, Filiala Societății de științe filologice din Breaza, județul Prahova, a organizat, în ziua de 6 mai 1981, un simpozion la care au fost invitați să participe, din partea Institutului de istorie și teorie literară ,,G. Călienscu", Rodica Florea și Emil Manu. Rodica Florea a vorbit despre *Vocația constructivă a poporului român oglindită în literatură*, iar Emil Manu despre *Setea de real a poeziei românești contemporane.* Membri ai cenaclurilor literare din localitate au citit din poeziile proprii.

Rodica Florea

Probleme actuale ale criticii literare și de artă

În ziua de 20 aprilie 1981, în Sala de consiliu a Academiei de Științe Sociale și Politice, a avut loc un simpozion științific dedicat aniversării a 60 de ani de la făurirea Partidului Comunist Român, organizat de Secția de teorie și istoria artei a Academiei de Științe Sociale și Politice, de Institutul de istorie și teorie literară ,,G. Călinescu" și de Secția de critică a Uniunii Scriitorilor. Genericul dezbaterii a dat ocazia unui număr important de specialiști să abordeze principalele probleme actuale ale criticii literare și de artă: *Caracterul militant al criticii românești de astăzi; Contribuția criticii la valorificarea moștenirii culturale: Rolul informativ și formativ al criticii; Limbajul criticii literare și de artă; Critica și afirmarea valorilor naționale.*

Au participat critici și istorici literari, critici de artă, cercetători științifici din domeniile umanistice, cadre didactice, scriitori, publiciști. Lucrările simpozionului au fost conduse de prof. univ. dr. doc. Zoe Dumitrescu Bușulenga vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, director al Institutului de istorie și teorie literară ,,G. Călinescu".

Au luat cuvîntul Mircea Anghelescu, Radu Bogdan, Alexandru Duțu, Ion Frunzetti, Dan Grigorescu, Emil Manu, Alexandru Paleologu, Alexandru Piru, Alexandru Săndulescu și Valentin Silvestru.

Vorbitorii au subliniat caracterul activ, angajat, al criticii noastre de azi, dinamismul, nivelul ei estetic și principial ridicat, diversitatea direcțiilor, a gustului public și a stilurilor, adoptarea creatoare a noilor metode din critica mondială etc. În concluzie, s-a pus accentul pe contribuția specifică a criticii românești la mișcarea de idei a lumii contemporane.

E. M.

Primul simpozion de filologie germanică, Cluj-Napoca, 14—17 mai 1981

Sub întreită egidă, Universitatea ,,Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Societatea de științe filologice, filiala Cluj-Napoca și Secția Shakespeare, Catedra de filologie germanică a Facultății de filologie din Cluj-Napoca a organizat lucrările primului simpozion de filologie germanică. Reuniunea, așteptată cu o justificată bucurie științifică de germaniștii români, prima de această anvergură organizată pe plan național, a dovedit prin larga participare nu numai interesul real al specialiștilor, ci și bogăția și seriozitatea școlii de germanistică din România care, recunoscînd, fără îndoială, remarcabilele merite ale înaintașilor interbelici, rămîne prin caracterul ei instituționalizat o creație a anilor noștri.

Desfășurat în centrul universitar clujean, care i-a găzduit cu prietenie și solicitudine pe confrații din alte orașe universitare, simpozionul, inaugurat festiv în prezența rectorului Universității, Ion Vlad, a decanului facultății de filologie a acestei universități, Octavian Schiau, a altor personalități, printre care Ion Zamfirescu și Leon Levițchi din București, a avut 11 secțiuni de lucru, grupate în jurul a două teme principale: lingvistică în spațiul german și englez

(teoretică și aplicată, fonetică, lexicologie, morfologie, poetică, stilistică) și literatură (relații culturale și receptare, literatură comparată, romanul american și englez, poezia engleză și americană, literatură germană și de limbă germană), la care se adaugă și cele două sesiuni plenare la secția engleză și la cea germană.

Secțiile au dat posibilitatea unui mare număr de participanți să prezinte comunicări, să contribuie la discuțiile care au favorizat acel schimb de opinii atît de necesar între colegii din diferite instituții cu același profil din țară, pentru stimularea lor profesională, pentru susținerea efervescenței intelectuale creatoare și critice. Cu atît mai mult cu cît prin înrudirile tematice care au permis organizatorilor să stabilească componența secțiilor, s-au regăsit în aceeași sală angliști și germaniști care se cunoșteau din publicații și care au prețuit aceste ore de întîlnire profesională pentru confirmarea rezultatelor lor și pentru stabilirea contactelor de perspectivă. Cadre didactice din învățămîntul superior (Universitățile din București, Cluj-Napoca, Timișoara, Iași, Academia „Ștefan Gheorghiu", Institutele de învățămînt superior din Sibiu, Pitești, Galați, Oradea, Baia-Mare, Bacău), cercetători (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", Institutul de lingvistică și istorie literară și Institutul de istorie din Cluj-Napoca, Centrul de științe sociale Sibiu), redactori (Sibiu, Brașov), profesori (licee din Iași, Cluj-Napoca, Satu-Mare, Gherla) au prezentat comunicări a căror arie specifică a demonstrat varietatea direcțiilor de cercetare științifică în domeniul germanisticii, muncă desfășurată în jurul unor puternice nuclee de specialiști care se constituie în acea generație de angliști și germaniști, filologi și comparatiști, a căror experiență devine sursă și model pentru pregătirea studenților.

Recomandînd încă o dată inițiativa organizării și reușita susținerii acestui simpozion, care revine în primul rînd Centrului universitar din Cluj-Napoca prin cele trei foruri amintite, dar și fiecărui participant care a demonstrat progresele filologilor români în sectorul germanisticii, avem datoria de a continua în alte orașe întîlniri periodice între profesioniștii atît de competenți și atît de entuziaști care s-au cunoscut și s-au revăzut în această primăvară la Cluj-Napoca.

Ileana Verzea

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

ALUCĂI, Aurora, *Lucian Blaga 1895—1961. Biobibliografie*, Iași, /f. e./, 1979, XLVI+1265 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară „M. Eminescu". Iași. Serviciul bibliografic).

BOWERS, Fredson, *Textual and Literary Criticism* by..., Cambridge, At the University Press, 1966, 186 p.

BOYD, George N. and BOYD, Louis A., *Religion in Contemporary Fiction: Criticism from 1945 to the Present*. Compiled by..., San Antonio, Trinity University Press, 1973, 100 p.

BRIEF History of the Revolutionary Activities of Comrade Kim Il Sung, Pyongyang, Foreign Languages Publishing House, 1969, 296 p. (The Party History Institute of the Central Committee of the Workers' Party of Korea).

CARAGIALE, Ion Luca, *Schițe și povestiri — Sketches and Stories*. Versiune engleză de E. D. Tappe, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, 288 p.

CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 304 p. (Poétique).

COLOCVII de critică ale revistei „Transilvania". Ediția a IV-a. Lectura clasicilor și teoria modernă a textului; Centenar Tudor Arghezi, Sibiu, / f. e. /, 180 p. (Comitetul județean de cultură și educație socialistă, revista „Transilvania" și Asociația scriitorilor din Sibiu).

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Éditions du Seuil, 1977, 256 p. (Poétique).

FLOREA, Alexandru, *Antologie de folclor dobrogean*. Introducere și texte selectate de Florea Alexandru, Constanța, /f. e./, 1980, 312 p. (Inspectoratul școlar județean. Casa corpului didactic. Constanța. Societatea de științe filologice din R. S. România. Filiala Constanța).

GRUNFELD, Frederic, V., *Prophets Without Honour. A background to Freud, Kafka, Einstein and Their World*, New-York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, XV + 350 p.

HELBO, André, *L'enjeu du discours. Lecture de Sartre*, Bruxelles, Édition Complexe, 1978, 296 p. (Creusets, 55).

JULLIEN, Français, *Lu Xun. Écriture et révolution*. Ouvrage publié, avec le concours de l'Université de Paris VII, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1979, 128 p. (Pens.).

LACAN, Jacques, *Écrits*, I, Paris, Éditions du Seuil, 1966, 298 p. (Points, 5).

REFERINȚE critice, vol. I—II. *Estetică și teorie literară 1972—1976*. Indice de semnalare a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul Serviciului bibliografic de: Cornelia Vaida, Monica Gădăleanu, Ana Mihu și Susana Olchvary, Cluj-Napoca, /f. e./, 1979, IX.+1114 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară Cluj-Napoca, Serviciul bibliografic.); vol. 1, A—POV, IX+562 p.; vol. 2, POZ.—Z., p. 563—1114.

SOZILGESCHICHTE der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart / Verfasser: / Jan Berg, Hartman Bohme, Walter Fähnders, Jan Hans, Heinz — B. Heller, Ioachim Hintze, Helga Harrenbrock, Peter Schütze, Jürgen C. Thöming, Peter Zimmermann, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, / x / + 788 p. (Fischer Taschenbücher, 2980).

STĂNCIULESCU, Alexandru, *Cronografele — elemente ale influenței bizantine la români* de:..., 12 p. (Extras din „Mitropolia Banatului", nr. 4—6/1980, p. 270—282).

TADIÉ, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, 208 p. (Écriture).

VLAD, Gheorghe, *Comedii cu olteni. Teatru*. București, Edit. Cartea Românească, 1980, 512 p.

WOMAN and Society in Eighteenth — Century France. Essays in Honour of John Stephenson Spink. Edited by Eva Jacobs, W. H. Barber, Jean H. Bloch, F. W. Leakey & Eileen Le Breton, London, The Athlone Press, 1979, XII+286 p.

Publicații periodice

CEHOSLOVACIA

Československá rusistika, Praha, XXV (1980), nr. 5; XXVI (1981), nr. 1.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1981, nr. 3—4.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 81(1981), nr. 1

R. F. GERMANIA

Komparatistische Hefte, Bayreuth, 1980, Heft 2. (Literarische Imagologie — Formen und Funktionen nationaler Stereotipe in der Literatur).
Literature. Music. Fine Arts. German Studies. Section III, Tübingen, 1981, vol. XIV, nr. 1.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 1.

ITALIA

Libri e reviste d'Italia, Roma, XXXI (1979), nr. 352—355; XXXII (1980), nr. 359—362.

JUGOSLAVIA

Jezik in slovstvo, Ljubljana, XXVI (1980/81), št. 4.

POLONIA

Biuletyn Polonisticzny Kwartalnik, Warszawa, XXIII (1980), Zeszyt 4(78).
Kwartalnik neofilogiczny, Warszawa, XXVII (1980), Zeszyt 3.

ROMÂNIA

Ramuri, Craiova, 1981, nr. 1(199) — 2(200).
Viața românească, București, XXIII(1980), nr. 12.

SPANIA

Rivista de Literatura, Madrid, 1980, Tomo XLII, nr. 84.

URSS

Voprosy literatury, Moskva, 1980, nr. 11—12.

Georgeta Stoia-Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains, in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departaments and seminars, societies, libraires, associations and scientific institutions from all over the world, with other printed matter of a similar type.

Din lucrările apărute
în Editura Academiei R.S. România
mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, **M. Eminescu,** *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, **Al. I. Odobescu,** *Opere* I, 1965, 32 lei

Sub red. Al. Dima, **Al. I. Odobescu,** *Opere*, II, 1967, 37 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, **I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu,** *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, **D. Cantemir,** *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, **D. Cantemir,** *Opere*, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

I. P. „INFORMAȚIA" Cd. 1371

Lei 25

12785

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară George Călinescu

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Literatură universală:
Zoe Dumitrescu Buşulenga, Gh. Ceauşescu, Viorica Nişcov, Silvia Pandelescu, Ioan Aurel Preda, Juan Miguel Ribero Llopis, Michaela Schiopu, Cornelia Ştefănescu, Ileana Verzea

Literatură comparată:
Andrei Brezianu, Ana-Maria Brezuleanu, Livius Ciocârlie, Victor Ivanovici, I. Oprişan, Catrinel Pleşu-Petrulian, Al. Săndulescu, Cătălina Velculescu

Texte şi documente:
Luminiţa Beiu-Paladi, Mihai Vornicu

Cronica ediţiilor:
Cornelia Ştefănescu

Recenzii

Revista revistelor

TOM 30

4 octombrie — decembrie

1981

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 30, NR. 4, 1981

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuite. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei .

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicaţia noastră poate fi procurată direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti II.

cod 70311

I 2785

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 30
Nr. 4 1981

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

2022

Literatură universală

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Culturi naționale — cultură universală 497
GH. CEAUȘESCU, Un topos al literaturii antice: veșnicul război dintre Europa și Asia 501
SILVIA PANDELESCU, Contribuții la tipologia monologului interior în romanul francez 509
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar 517
ILEANA VERZEA, Între modern și modă. Note asupra romanului „gotic" în Anglia secolului XVIII 521
IOAN AUREL PREDA, Two visions, two modes of expression: Philip Larkin and Ted Hughes 529
MICHAELA ȘCHIOPU, Lirica lui Tommaso Campanella 537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, La literatura catalana contemporánea . . 545
VIORICA NIȘCOV, Aspecte ale problematicii teatrului-document 551

Literatură comparată

LIVIUS CIOCÂRLIE, Proba mitului și proba teoriei 561
CĂTĂLINA VELCULESCU, Varianta românească a unor pagini din Athanasius Kircher 567
AL. SĂNDULESCU, B. P. Hasdeu, personalitate europeană 573
CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, Însemnări despre două specii ale fantasticului: I. L. Caragiale și E. A. Poe 577
ANDREI BREZIANU, George Coșbuc as a reader of Jonathan Swift 581
ANA-MARIA BREZULEANU, Proza scurtă rusă în periodicele românești de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX 589
VICTOR IVANOVICI, Boemul și slujbașul sau despre virtuțile tonului minor 597
I. OPRIȘAN, Destinul operei lui Hugo von Hofmannsthal în România (I) . . . 611

32761.

2

Texte şi documente

MIHAI VORNICU, Corespondenţă primită de B. P. Hasdeu (V. Bogišić, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Šišmanov 619
LUMINIŢA BEIU-PALADI, G. Călinescu: un articol de enciclopedie italiană despre Eminescu 627

Cronica ediţiilor

CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Marcel Proust. Correspondance 631

Recenzii

ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Nicholas Catanoy); ELENA SIUPIUR, *Relaţii literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Rodica Florea); GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (Michaela Şchiopu); O. V. TVOROGOV, *Древне-русские хронографы* (Eleonora Gheorghiţă and Cătălina Velculescu); HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Mihaela Voicu); JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (Sorina Bălănescu); THOMAS ARON, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge* (Elena Brăteanu) 633

Revista revistelor

O revistă universitară franceză de studii române: „Dialogue" [Montpellier] (Nicolae Creţu; *„Secolul 20", nr. 7—8—9/1980* (Corina Popescu); *„Studii de literatură universală" XXI/1980* (Ileana Verzea) 643

Actualitatea ştiinţifică 646

Cărţi şi reviste primite la redacţie (Georgeta Stoia-Mănescu). . . 647

TOME 30
No 4 1981

The Review of Literary History and Theory

Summary

Universal literature

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, National cultures — universal culture . . . 497
GH. CEAUȘESCU, A topos of ancient literature: the eternal war between Europe and Asia 501
SILVIA PANDELESCU, Contributions to the typology of internal monologue in the French novel 509
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marguerite Yourcenar 517
ILEANA VERZEA, Between modern and fashion. Notes on the ,,gothic'' novel in the England of the 18th century 521
IOAN AUREL PREDA, Two visions, two modes of expression: Philip Larkin and Ted Hughes 529
MICHAELA ȘCHIOPU, The lyrics of Tommaso Campanella 537
JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS, The contemporary Catalan literature . . . 545
VIORICA NIȘCOV, Aspects of the problems of the theatre-document 551

Comparative literature

LIVIUS CIOCÂRLIE, The proof of myth and the proof of theory 561
CĂTĂLINA VELCULESCU, The Romanian variant of several pages of Athanasius Kircher 567
AL. SĂNDULESCU, B. P. Hasdeu, a European personality 573
CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN, Notes on two species of the fantastic: I. L. Caragiale and E. A. Poe 577
ANDREI BREZIANU, George Coșbuc as a reader of Jonathan Swift 581
ANA-MARIA BREZULEANU, Brief Russian prose in the Romanian periodicals at the end of the 19th century and beginnings of the 20th century. 589
VICTOR IVANOVICI, The Bohemian and the functionary or the virtues of the minor tonality 597
I. OPRIȘAN, The fate of Hugo von Hofmannsthal's work in Romania (I) 611

Texts and documents

MIHAI VORNICU, Correspondence received by B. P. Hasdeu (V. Bogišić, At. J. Michelet, F. Max Müller, Adolfo Mussafia, I. Šišmanov) 619

LUMINIȚA BEIU-PALADI, G. Călinescu: an entry about Eminescu in the Italian Encyclopaedia 627

The chronique of editions

CORNELIA ȘTEFĂNESCU, Marcel Proust. Correspondence. 631

Book reviews

ADRIAN MARINO, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (The hermeneutics of Mircea Eliade) (Nicholas Catanoy); ELENA SIUPIUR, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918* (Romanian-Bulgarian literary relations in the period 1878—1918) (Rodica Florea); GELU IONESCU, *Orizontul traducerii* (The horizon of translation) (Michaela Șchiopu); O. V. TVOROGOV, *Древне-русские хронографы* (Eleonora Gheorghiță and Cătălina Velculescu); HANS ROBERT JAUSS, *Pour une esthétique de la réception* (Mihaela Voicu); JAN VAN DER ENG, JAN M. MEIJER, HERTA SCHMID, *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (Sorina Bălănescu); THOMAS ARON, *L'objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge* (Elena Brăteanu) 633

The overview of journals

A French university journal of Romanian studies: "Dialogue" [Montpellier] (Nicolae Crețu); "Secolul 20", nos 7—9/1980 (Corina Popescu); „Studii de literatură universală", XXI/1980 (Ileana Verzea) . . . 643

Scientific news 646

Books and magazines received at the editorial office (Georgeta Stoia-Mănescu) 647

CULTURI NAȚIONALE — CULTURĂ UNIVERSALĂ

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Se vorbește din ce în ce mai mult și parcă din ce în ce mai firesc, în a doua jumătate a secolului nostru, despre culturile naționale și cultura universală. O întreagă rețea de organisme și instituții specializate au apărut după cel de-al doilea război mondial, în scopul facilitării legăturilor între aceste două niveluri ale culturii, într-o lume aflată evident în cursul unor transformări capitale. Eforturile tuturor celor interesați în problematica specifică a culturii converg înspre punerea în valoare a bunurilor spirituale, a produselor creativității omenești de pretutindeni și din toate timpurile, pentru o mai bună cunoaștere și apreciere reciprocă între popoare. Strădania aceasta uriașă și costisitoare pornește însă dintr-o adîncă necesitate a dezvoltării istorice care se cere împlinită în viziunea unei umanități întregite și fraterne pe planeta noastră.

O geografie substanțial modificată a Terrei după cel de-al doilea război mondial, provocată de luptele pentru eliberare ale popoarelor Asiei și Africei, pentru scuturarea jugurilor imperialiste și colonialiste, pentru un alt fel de înțelegere a relațiilor între popoarele mari și mici, a generat un mod înnoit de gîndire cu privire la culturile naționale. Dorind să-și afirme prezența în lume, să se facă larg cunoscute, să-și pună fiecare în valoare potențialul creator trădînd puteri spirituale cu o pecete originală inconfundabilă, popoarele care și-au dobîndit independența și suveranitatea în ordinea politică și economică țin să arate și roadele acelor înzestrări care încununează și depășesc istoria strictă a unei etnii poate mai puțin rostite printr-o faimă a confruntărilor imediate în arena mondială. Prin astfel de aspirații majore cu privire la manifestarea și comunicarea pe plan internațional a tuturor popoarelor se face mai interesantă și mai ușoară colaborarea; obișnuința de a acorda cuvenita prețuire *celuilalt*, indiferent cît de mic sau de mare, sporește chiar în ciuda tuturor tensiunilor de alt soi. Pentru că în cultură, în domeniul imponderabil al spiritului, cantitatea nu mai înseamnă decît foarte puțin și o mască meleno-polineziană ori africană poate da loc la o emoție estetică echivalînd pe cea produsă de o colecție de Sèvres ori Delft, bunăoară.

Cum spuneam, tendința la o afirmare egală a culturilor naționale în concertul internațional cunoaște o accentuare și o precipitare impresionante, exprimînd evoluția spre o nouă măsură a lucrurilor, în a doua jumătate a secolului nostru. Dar direcțiile acestui spirit aspirînd spre cuprinderea totalității umane s-au schițat mai de mult și în variate feluri pe fața pămîntului, pornind mai cu seamă de la continentul european. Unui ev mediu dominat de ideia unei universalități legate de papali-

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 497—499, București, 1981.

tate ori de imperiu i-a urmat Renașterea care înțelegea să constituie o „republică a literelor" alcătuită din umaniștii tuturor popoarelor europene. Secolul XVIII a aruncat însă sămînța ce rodește astăzi, acel secol al filosofilor care au teoretizat egalitatea de principiu a oamenilor învestiți cu aceleași facultăți raționale, chiar dacă aflați pe trepte diferite de evoluție într-un moment istoric dat. La capătul evoluției omului avea să strălucească în mii de culori *umanitatea*, așa cum o înțelegea Herder, de pildă, reunind valorile produse de toate popoarele lumii.

Desigur, nu din întîmplare a alcătuit Herder o primă culegere de poezie pe care o dorea universală și pe care a intitulat-o *Glasurile popoarelor în cîntece*. Era fructul (imperfect, fără îndoială, din punctul nostru de vedere), unei gîndiri teoretice, dar și al descoperirii uimite și entuziaste a marilor culturi afro-asiatice, care l-au înrîurit profund pe prietenul lui Herder, pe Goethe, admirator al poeziei indiene și persane, încercînd să-și învioreze fiorul liric prin inspirația trasă din capodoperele acelor culturi.

Într-un astfel de context, nu este de mirare că Goethe a putut lansa, în 1827, termenul însuși care definea, premonitoriu, o nouă ordine a culturii: *Weltliteratur*. Însemna o nouă optică, o deschidere nebănuită înspre valorile tuturor popoarelor. A vorbi despre literatura lumii, despre literatura universală atunci, era o temeritate susținută doar de o clarviziune genială. Firește, a urmat crearea, în următoarea sută de ani, a disciplinelor de literatură universală și comparată, cu plusurile și minusurile pe care le știm, cu mărginirea de cele mai multe ori la studiul comparat al culturilor europene „majore", luate aproape exclusiv în considerație, ducînd la un *europocentrism* dăunător, în mare măsură, unei viziuni universalizante.

Pasul înainte a fost, însă, enorm, atunci cînd după 1945, cum spuneam, o altă configurație politică a planetei, făcînd posibilă o altă perspectivă asupra viitorului, a atras după sine consecințe foarte favorabile, în curs de desfășurare sub ochii noștri. Culturile naționale trăiesc un reviriment impresionant și mai cu seamă ies la soarele generos al egalității depline în drepturi în special culturile popoarelor mici aflate pînă acum într-o nedreaptă penumbră. Dar acest reviriment nu este deloc contrar, nu împiedică în nici un fel dezvoltarea impetuoasă, în ciuda tuturor obstacolelor, a ceea ce regretatul director al UNESCO-ului, René Maheu, numea civilizația universalului. Căci în strînsă legătură cu dimensiunile naționale ale culturilor și depinzînd de ecloziunea lor integrală apare în lume adevărata cultură universală, la a cărei edificare contribuie absolut toate popoarele Terrei, umanitatea globală. Această cultură a universalului (care are printre susținătorii ei pe un umanist strălucit ca Leopold Sedar Senghor) se constituie nu ca o sumă a tuturor culturilor naționale, cum strîmt sau eronat s-ar putea înțelege, ci ca o tablă de valori supreme produsă de aceste culturi și care ne poartă într-o altă zonă, într-o altă ordine, în care ne simțim încă puțin la îndemînă, dar în care vom fi acasă într-un viitor pe care-l dorim cît se poate de apropiat. Zona aceea ale cărei confinii încep să se întrezărească este una de confluențe, de convergențe, una de maxime generalizări ale umanului în toate ipostazele sale. Și calea pe care se ajunge în acel fericit tărîm care nu va mai fi o utopie de secol optsprezece, ci rezultatul strădaniilor a nenumărate generații care au aspirat

înspre o fraternitate a spiritului uman este una singură : calea dialogului între toate culturile și civilizațiile lumii pentru cunoaștere, prețuire și edificare de tablă comună de valori.

Pe această cale a viitorului umanității înfrățite încercăm și noi, specialiștii în literatură universală și comparată, să păşim, în consens cu toată politica pentru instaurarea unei noi ordini în lume promovate de țara noastră, doritori de a face să conveargă politicul și culturalul prin acțiuni conjugate care să facă să prevaleze, prin mesaj superior uman, cultura și pacea asupra forței și agresivității.

Înrădăcinîndu-ne în culturile naționale cît mai adînc și mai autentic, vom căpăta acel elan, acea tensiune care să lumineze noul spațiu de cucerit, acel al culturii universale care odată luat în stăpînire va face din Pămînt, din planeta noastră, cum spunea Herder, „o stea printre stele".

UN TOPOS AL LITERATURII ANTICE : VEȘNICUL RĂZBOI DINTRE EUROPA ȘI ASIA

GH. CEAUȘESCU

Herodot din Halicarnas este, după știința noastră, primul istoric care subordonează faptele unei legi și explică desfășurarea lor prin acțiuni umane și nu prin voința divină, ca în cronicile săpate în piatră și în lut ale monarhiilor orientale. Chiar dacă motivul invocat de Herodot pentru explicarea lungului șir de conflicte dintre greci și barbarii din Orient — rapturile reciproce de femei — pare astăzi pueril, faptul de a nu așeza la baza construcției sale intervenția zeilor constituie o revoluție în gîndirea umană. Legea istorică descoperită de Herodot este permanentul conflict între Orient și Occident sau, în termeni geografici, între Europa și Asia. Războaiele greco-persane sînt punctul culminant al acestui antagonism, care a început cu răpirea de către fenicieni a fetei regelui Inachos din Argos, Io. Replica grecilor a fost promptă, căci la scurtă vreme după aceea ei o răpesc pe Europa, fiica regelui din Tir. După ce grecii preiau inițiativa prin raptul Medeii, tot ei săvîrșesc un act impardonabil în ochii perșilor; ei pornesc războiul troian pentru a răzbuna răpirea Elenei de către Paris. Pînă atunci conflictul se limitase numai la răpiri reciproce; grecii au fost cei care au început lupta cu armele, și încă pentru un motiv nedemn de bărbați adevărați, după opinia lui Herodot și a perșilor.

Războiul troian este primul care i-a opus pe greci Orientului. După opinia înțelepților perși, transmisă de Herodot, responsabilitatea declanșării războaielor medice le revine în întregime grecilor, din cauza precedentului troian. Perșii considerau imperiul Asiei drept domeniul lor exclusiv și se simțeau solidari cu întreaga istorie a acestui continent, dar nu emiteau pretenții asupra Greciei și a Europei. În schimb, grecii pînă în vremea lui Alexandru Macedon nu au aspirat să întemeieze un imperiu în genul celor orientale, astfel încît nu vizau dominarea Europei. Atunci cum se explică în cazul grecilor extinderea războiului troian și a războaielor greco-persane ca războaie între Europa și Asia? Echivalența între imperiul persan și Asia se lămurește ușor, căci perșii își extinseseră dominația asupra aproape întregului continent, atît cît era el cunoscut în secolul V î.e.n. Așadar, Asia și Persia sînt în optica grecilor aceeași realitate. Dar prin ce fapt Grecia a fost echivalentă cu Europa?

Primul text în care Europa apare cu sens geografic se află în *Imnul homeric către Apollo Pythicul*, de unde se poate deduce că ea desemna o parte a Greciei continentale, în opoziție cu Peloponezul și cu Grecia insulară: „Telfos", declară zeul, „am intenția să construiesc aici un templu preafrumos, oracol pentru oamenii care vor voi să mă consulte

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 501—508, București, 1981.

și care vor conduce aicea hecatombe, și anume cei care locuiesc Peloponezul și cei care locuiesc Europa, cum și cei care locuiesc insulele". Data prezumtivă a *Imnului către Apollo* este secolul VIII î.e.n. Deci, după toate probabilitățile, în secolul VIII Europa era o parte a Greciei, fără să putem preciza pînă unde se întindea ea. Următorul moment cînd Europa desemnează continentul este secolul VI î.e.n. Prima hartă geografică a *oikoumenei* este opera filozofului Anaximandru. Conform acestei hărți, *oikoumene* era înconjurată de oceanul planetar și era împărțită în două entități geografice, despărțite de Marea Mediterană, Europa și Asia. Prima era orientată către N—V, a doua către S—E. Urme ale acestei teorii geografice se găsesc la Hecataios din Milet, care își împărțise lucrarea *Periodos ges* în două cărți, purtînd titlul, prima — *Europa*, a doua — *Asia*, ultima incluzînd și Lybia, adică Africa. În epoca lui Hecataios din Milet, Lybia devenise un continent de sine stătător, despărțit de Asia prin fluviul Nil. Dar faptul că Hecataios își împărțea cartea în cele două capitole mai sus-menționate demonstrează persistența în tradiția greacă a teoriei celor două continente. De la opoziția geografică pînă la cea a tipologiei lor spirituale nu era decît un pas, care a fost făcut în perioada consecutivă războaielor medice și este o consecință a acestor războaie, căci a trebuit să se producă invaziile persane ale lui Darius și Xerxes, pentru ca sentimentul comunității etnice și spirituale să fie potențat la greci. Cu toate acestea, literatura greacă începe sub semnul unității și al solidarității elenice. Faptele cîntate de Homer sînt legate de prima acțiune purtată în comun de greci, războiul troian, iar autorul a fost adoptat ca poet „național" de toate cetățile grecești. Homer este unul din factorii de unitate ai rasei elenice. Incapabili de a se uni politic, din motive care, în ciuda numeroaselor ipoteze formulate de-a lungul veacurilor, au rămas fără o explicație peremptorie pînă acum, grecii antici s-au recunoscut solidari întru *Iliada* și *Odiseea*. Oricine propovăduia ideea federalizării Eladei invoca asediul Troiei și poemele homerice. Isocrates, teoretizînd necesitatea războiului antipersan, îl justifica prin faptul că numai lupta în comun va putea cimenta legăturile între cetățile grecești, și aducea ca argument istoric în sprijinul tezei sale precedentul troian. Chiar și legitimitatea conducerii era susținută cu argumente homerice : Gelon din Siracuza, după spusele lui Herodot, accepta să trimită o armată în Grecia pentru a ajuta Sparta și Atena în timpul celui de-al doilea război medic, cu condiția investirii sale în funcția de comandant suprem al trupelor grecești, condiție respinsă de spartani, căci, afirmau ei, Agamemnon s-ar răsuci în mormînt aflînd că Gelon, și nu un spartan, conduce războiul. Un răspuns similar primește Gelon și din partea atenienilor, atunci cînd renunță la comanda supremă, solicitînd doar conducerea operațiilor navale (7, 158—161). Homer este simbolul solidarității elenice. Dar momentul cînd această solidaritate se cimentează, cel puțin în domeniul spiritual, îl constituie războaiele medice. Invaziile lui Darius și Xerxes reprezintă unul din momentele culminante ale istoriei Greciei. „Astfel de lucruri se cuvine să povestești în timpul iernii", spune Xenofanes, „stînd în jilțul moale după ce ai mîncat bine, /bînd vinul dulce și ronțăind semințe :/ cine ești și de unde vii, bărbate? Cîți ani ai, ferice?/ Cîți ani aveai cînd a sosit medul?". Ultimul vers, „Cîți ani aveai cînd a sosit medul?", arată că încercările persane de subjugare a Greciei au devenit în conștiința grecilor

momentul istoric de referință. De atunci datează unul din laitmotivele literaturii grecești: *eleutheria*. Maraton și Salamina sînt simboluri ale voinței spiritului grecesc de a-și păstra nealterată ființa. Între oameni și pămînt simbioza este perfectă, iar umbra lui Darius, invocată de perși în tragedia cu același nume de Eschil, sfătuiește ca niciodată mezii să nu mai atace Grecia, căci „și pămîntul luptă pentru greci". Chiar dacă unele cetăți au „medizat", sentimentul unității a fost general în fața pericolului înglobării întregii Grecii în imperiul persan. În fața amenințării lui Xerxes are loc, după Herodot, prima încercare de federalizare a Eladei. Sentimentul unității este atît de puternic, încît, atunci cînd spartanii s-au temut de o defecțiune a atenienilor, aceștia din urmă au replicat că ei nu pot săvîrși un act de trădare, deoarece toți grecii au același sînge și aceeași limbă, deci comunitate etnică și lingvistică, și venerează aceeași zei, *id est* comunitate spirituală (8, 144). Chiar dacă nu a dus la federalizarea politică, amenințarea persană a determinat, așadar, potențarea conștiinței unității, care de aici înainte va fi dominantă printre greci, cel puțin în domeniul intelectual, în ciuda numeroaselor războaie pe care polisurile le-au purtat între ele, la scurtă vreme după înfrîngerea lui Xerxes.

Din sentimentul apartenenței la aceeași spiritualitate derivă pentru greci conștiința deosebirilor fundamentale care îi despărțeau de lumea barbară. *Barbari* erau toți cei care nu foloseau limba greacă, dar barbarul prin excelență era medul. Războaiele persane i-au stimulat pe greci să analizeze cauzele conflictului și să compare modul lor de viață cu cel al barbarilor. Cum știința presupune în mod necesar comparația, înseamnă că invazia persană a dus și la potențarea spiritului științific la greci. Analizînd deosebirile dintre ei și barbari, grecii ajung la concluzia superiorității lor indiscutabile față de aceștia; „se cuvine ca grecii să-i conducă pe barbari", afirmă sentențios Euripide în *Ifigenia în Aulis*. Dar dobîndirea conștiinței superiorității față de lumea barbară înseamnă și dobîndirea conștiinței de sine. Chiar dacă ideea lui Kornemann (*Weltgeschichte des Mittelmeerraumes*, München, 1967) că fără războaiele persane cultura greacă ar fi avut aceeași cale de evoluție ca și la celelalte popoare ale antichității nu se poate susține, campaniile lui Darius și Xerxes au accelerat procesul găsirii propriei identități, condiție *sine qua non* a unei culturi superioare. Bătăliile de la Platea și Mycale au încheiat practic războaiele medice, dar după încetarea operațiilor militare conflictul a continuat, cel puțin din partea grecilor, în planul ideilor, prin numeroasele scrieri unde autocratismul monarhic oriental este pus în antiteză cu idealul grec de libertate politică și spirituală.

Așadar, peste vechea teorie a împărțirii *oikumenei* în două continente opuse geografic, s-a suprapus, după războaiele medice, ideea antagonismului spiritual dintre greci și perși; opoziția geografică este mutată în cîmpul ideilor, iar asediul Troiei este interpretat ca fiind primul război dintre Europa și Asia.

După încheierea celui de-al doilea război medic apar lucrări în care Europa este opusă Asiei. Textul cel mai cunoscut se află la Hippocrates, în *Tratatul despre aer, ape și locuri*, cap. V. Hippocrates constată deosebiri fundamentale între locuitorii Europei și cei ai Asiei, deosebiri pe care el și le explică prin doi factori: geografia și sistemul politic. Clima este în

Asia mult mai blîndă decît în Europa, ceea ce îi determină pe locuitorii ei să se mențină într-o veșnică inerție, în timp ce în Europa variațiile de temperatură și climaterice stimulează spiritul uman. Ne aflăm în fața primei formulări a determinismului geografic, care anticipează unele din premisele care vor sta la baza sistemului construit de H. Taine. Hippocrates mai adaugă un argument : Asia este guvernată de regi, adică locuitorii ei sînt supuși unei voințe absolute ; efectul unui asemenea sistem de guvernare, spune Hippocrates, este că totul se face din voința și în favoarea monarhului, ceea ce are ca efect lipsa inițiativei și inerția. Chiar dacă printre locuitorii Asiei se află și indivizi care de la natură au fost înzestrați cu calități deosebite, acestea sînt repede înăbușite din cauza sistemului, care îi supune. Locuitorii Europei nu sînt sub monarhi, ceea ce, după Hippocrates, stimulează inițiativele individuale. Un secol mai tîrziu, Aristotel reia discuția în *Politica*, așezînd ca premisă pentru explicarea diferențelor nu geografia sau sistemul politic, ci caracterul locuitorilor, din care decurge sistemul politic : locuitorii diferitelor regiuni ale Europei, afirmă Aristotel, sînt plini de curaj, dar deficitari sub raportul inteligenței, și din acest motiv ei își conservă libertatea, fiind în fond incapabili de o organizare politică superioară. Popoarele Asiei sînt mai înzestrate sub raport intelectual, dar lipsite de curaj, ceea ce explică faptul că ele sînt destinate unei sclavii eterne. Grecii, ocupînd regiuni intermediare, reunesc calitățile tuturor și, dacă s-ar uni, ar supune toate națiunile. Așadar, Hippocrates încearcă să explice superioritatea Europei față de Asia, iar Aristotel înclină către aceeași concluzie, fiind categoric numai în cazul unei părți a Europei, și anume Grecia. Asta înseamnă și că în secolele V și IV în Grecia se purtau discuții asupra Europei și Asiei. Și, cum libertatea spirituală caracteristică grecilor presupunea formularea de opinii contrarii, aflăm și voci care afirmau superioritatea Asiei. Un ecou tîrziu al acestor teorii apare la Diodor din Sicilia, care compară sistemul de educație filozofică grecesc cu cel caldean. După el, sistemul caldean este superior, deoarece înțelepciunea este monopolul unei caste, în cadrul căreia adevărurile rămîn imuabile și sînt transmise din generație în generație, fără nici o modificare ; spre deosebire de caldeeni, spune Diodor, grecii caută să făurească mereu sisteme noi, se contrazic între ei și seamănă tulburare printre discipoli, care, hărțuiți de idei contradictorii, cad în scepticism și agnosticism. Referindu-se la asemenea teorii care postulau superioritatea Asiei, Isocrate reacționează afirmînd sentențios că „este rușinos să socotești că Asia este mai bună decît Europa și că grecii sînt inferiori barbarilor" *(Filip)*. Asemenea lupte ideologice întăreau convingerea că, cel puțin sub raportul forțelor politice și al civilizației, *oikumene* era împărțită în două entități ; Europa și Asia, prima confundîndu-se cu imperiul persan, a doua, lipsită de un imperiu, dar în care grecii constituiau forța activă.

Prima operă literară ajunsă integral pînă la noi în care apare antiteza dintre Europa și Asia este tragedia *Perșii*, a lui Eschil. Prin ordinea cosmică statornicită de Zeus, Asia, dar numai Asia, era supusă unui singur om. Hybrisul lui Xerxes a fost încercarea de a încălca voința divină, în ciuda numeroaselor oracole care îl avertizau asupra deznodămîntului fatal al întreprinderii sale. Antiteza e formulată clar în visul premonitoriu pe care regina Atosa, mama lui Xerxes, îl povestește corului : ea a văzut în vis două femei de o frumusețe deosebită ; una era îmbrăcată în haină

persană, cealaltă în haină dorică. Cele două femei se aflau într-un permanent conflict; atunci intervine Xerxes, care vrea să le înjuge la carul său. Cea îmbrăcată în haină persană acceptă înjugarea, cealaltă refuză, se zbate și reușește să scape. Alegoria este străvezie: perșii — femeia îmbrăcată în haine persane reprezentînd Asia — acceptă sclavia, în timp ce grecii — femeia îmbrăcată în haine dorice este Europa — refuză supunerea. Aceasta este prima manifestare a unui topos literar care, după și datorită războaielor medice, va face carieră în Antichitate, dar care, din cauza modului fragmentar în care a ajuns pînă la noi producția literară grecească și romană, poate fi doar parțial urmărit.

Am arătat la început că Herodot observă ca o constantă a istoriei războiului dintre Europa și Asia, război a cărui primă manifestare a fost asediul Troiei. De aici înainte, formula războiului dintre Europa și Asia aplicată distrugerii Ilionului devine un loc comun. După Isocrates, războiul troian consfințește prima victorie a Europei asupra Asiei: καὶ ὅτε πρῶτον τὴν Εὐρώπην τῆς Ἀσίας τρόπαιον στήσασαν *(Elena*, 219 c). Vergilius se întreabă care a fost cauza acestui război: *quae causa fuit consurgere in arma/Europamque Asiamque et foedera soluere furto? (En.*, 10, 90—91), întrebare la care Seneca ia răspunsul din Herodot: *armantur parentum in liberos manus, nefandae apponuntur epulae et propter unius mulierculae raptum Europa atque Asia decenali bello conflingunt (De matrimonio*, 67). Tot la Seneca, Andromaca îi explică Elenei că ea a fost motivul unei atît de mari vărsări de sînge, în următorii termeni: *tibi fluxit Asiae, fluxit Europae cruor (Troades);* mai înainte, Propertius declara că în adolescență se mirase că o femeie a putut fi cauza unui război atît de violent: *Olim mirabar, quod tanti ad Pergama belli/Europae atque Asiae causa puella fuit* (2, 3, 35—36). Pentru Statius, încleștarea marțială cu mîini însîngerate a Europei și Asiei a fost o hotărîre a zeilor. Urmînd tot ideile lui Herodot, Valerius Flaccus, în *Argonauticon*, socotește războiul de la Troia drept primul dintr-o serie mai lungă: *Europa atque Asia prima haec commitat Erinys.* Cum războiul troian este definit drept războiul dintre Europa și Asia, eroii participanți la aceste lupte sînt caracterizați în consecință: Agamemnon este *uictor Asiae ferocis* și *ultor Europae* (Seneca, *Agamemnon*, 204—205); Astyanax este *flos Asiae* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 15, 1); incendiul cetății este incendiul întregului continent; *omnia uidit/euersa et flammis Asiam ferroque cadentem* (Iuuenal, 10); mormîntul Ilionului este mormîntul întregii Asii: *illic et natos Troiamque Asiamque sepultam/ iuueni et nostrum quidquid ibique iacet* (Ausonius, *Epitaphia Heroum*, 23, 5—6). Așadar, de la Herodot pînă la sfîrșitul Antichității — l-am omis deocamdată pe Lycophron —, războiul troian apare ca război între Europa și Asia. Toposul era atît de răspîndit, intrase atît de adînc în conștiința publică, încît îl găsim utilizat ca simplu clișeu, o sintagmă pe care poeții o folosesc atunci cînd pomenesc asediul Troiei.

Al doilea moment al istoriei căruia i se aplică toposul îl constituie războaiele medice. Herodot le așezase în descendența războiului troian, fiind și în acest caz un precursor. Platon, în dialogul *Menexenos*, afirmă că „perșii, stăpîni ai Asiei, voiau să subjuge Europa, dar au fost opriți și înfrînți de atenieni". Isocrates, promotor al principiului federalizării Greciei și al necesității războiului antipersan, își susține ideile ș cu argu-

mente istorice, invocînd războiul troian, prima victorie a Europei asupra Asiei *(Elena)*, și afirmă că prin acțiunea comună a grecilor Europa va deveni mai puternică decît Asia *(Panatenaic)*, fapt care a devenit evident după războaiele medice, cînd Europa a triumfat asupra Asiei, dovedindu-și astfel superioritatea *(Panegiric, Panatenaic)*. Tot în discursul *Panegiric*, Isocrates declară dreptul Europei de a participa la bogățiile Asiei. Războiul etern dintre Europa și Asia devine la Isocrates un argument puternic în sprijinul ideilor sale politice. Toposul străbate epocile și, din nou făcînd abstracție de Lycophron, îl regăsim la Cornelius Nepos, care în *Viața lui Themistocles* caracterizează astfel acțiunea acestuia la Salamina: *Sic unius prudentia Graecia liberata est Europaeque succubuit Asia.* În epoca imperială romană, grecul Alkaios face o paralelă între acțiunea în Grecia a lui Xerxes și cea a lui Flamininius; „Xerxes a condus armata persană către pămîntul Greciei; și tot acolo Flamininius a dus armata romană din bogata Italie./ Dar primul a venit pentru a așeza jugul de sclav pe gîtul Europei/, în timp ce al doilea, pentru ca Grecia să nu mai fie în condiție servilă". Alkaios reunește două teme: încercarea de subjugare a Europei de către Xerxes, și *libertas Greciae*, temă a propagandei romane, al cărei exponent se făcuse Flamininius. Alte victorii grecești împotriva perșilor, în afară de Maraton și Salamina, sînt privite prin același motiv. Diodor din Sicilia afirmă că atenienii, sub conducerea lui Cimon, învingîndu-i pe perși, aduc o ofrandă lui Apollo la Delfi și așază acolo o inscripție în care stă scris că Europa a triumfat asupra Asiei; Athenaios transmite informația că fiica lui Filip al II-lea al Macedoniei și a Cleopatrei, născută în timpul pregătirii campaniei antipersane, a căpătat numele *Europa*, dovadă cît de puternic se manifestă tradiția literară în conștiința greacă. Așadar, în ce privește războaiele purtate împotriva monarhiilor orientale, toposul războiului dintre Europa și Asia constituie una din modalitățile de exprimare a opoziției dintre greci și barbarii din Orient, cum și, în cazul lui Isocrates, un argument în afirmarea necesității cuceririi imperiului persan de către greci. Cum cucerirea s-a realizat efectiv prin campaniile lui Alexandru Macedon, nu este de mirare că s-a găsit un scut pe care este zugrăvită bătălia de la Arbela, unde mai figurează și două femei, cu mențiunea epigrafică că ele reprezintă Asia și Europa. Dar despre acțiunea macedoneanului privită prin această prismă ne-a parvenit un singur document literar, poemul *Alexandra* al lui Lycophron.

Poet alexandrin cu toate pretențiile de erudiție ale școlii din care făcea parte, Lycophron scrie un lung și obscur poem *Alexandra*, în stil sibilinic, fapt care a determinat caracterizarea lui drept τὸ σκοτειὸν ποίημα (poemul obscur). În aproape 200 de versuri, Lycophron dezvoltă tema războiului veșnic dintre Europa și Asia. Stilul său este complicat, plin de aluzii mitologice, astfel încît el nu numește cele două continente, ci, contaminînd mitul răpirii Europei de către Zeus cu geografia, vorbește de conflictul dintre mama lui Prometeu, adică Asia, și mama lui Sarpedon, adică Europa. Apoi înșiră 12 episoade ale secularei lupte, care începe, ca la Herodot, prin rapturi de femei: 1. fenicienii o răpesc pe Io; 2. cretanii o răpesc pe Europa și ocupă Troia; 3. argonauții răpesc lîna de aur; 4. Tezeu și Heracles le învinge pe amazoane — deci după răpirea lui Io europenii săvîrșesc trei acțiuni, pînă să se producă o replică asia-

tică; 5. ca răspuns la acțiunea lui Tezeu și a lui Heracles, amazoanele pustiesc Atica; 6. Heracles distruge Troia; urmează două acțiuni asiatice: 7. Tyrrhenos cucerește Etruria, și 8. Paris o răpește pe Elena; 9. replica grecilor este promptă de astădată, astfel încît momentul următor e campania dusă de greci sub comanda lui Agamemnon la Troia; ca replică, 10. regele Midias supune Tracia, și, mai tîrziu, 11. Xerxes invadează Grecia. În sfîrșit, epilogul fragmentului, un leu îi supune pe perși regilor macedoneni. Leul este o aluzie străvezie la Alexandru. Cu acest ultim episod se încheie pentru Lycophron ciclul istoric, căci Asia a fost înfrîntă definitiv de Europa. Toposul este deci o invenție a grecilor și se referă exclusiv la momente din istoria Greciei. Cum Grecia dispare ca forță politică după Alexandru, cum în imperiile elenistice grecii sînt amestecați cu orientalii fără să mai poarte lupte cu aceștia, în mod logic toposul nu putea fi aplicat unui alt moment al istoriei antice. Surprinzător, el reapare în legătură cu bătălia de la Actium. Philo din Alexandria citează în *Legatio ad Caium* un imn în cinstea lui Augustus, probabil tot opera unui poet oriental, poem scris după moartea împăratului. Descriind lupta de la Actium, anonimul poet se exprimă în felul următor: „și s-au luptat pentru întîietate insule cu continente și continente cu insule, avînd la sfîrșit drept conducători pe cei mai străluciți generali romani. Și din nou cele două părți imense ale universului s-au ridicat una împotriva celeilalte, luptînd pentru stăpînirea lumii, Asia împotriva Europei, Europa împotriva Asiei; și, ridicîndu-se neamurile Europei și ale Asiei de la capătul pămîntului, au purtat grele războaie peste tot, pe pămînt și pe apă, încît în scurt timp tot neamul omenesc s-ar fi distrus în lupte sîngeroase și ar fi dispărut în întregime, dacă nu s-ar fi ajuns la un deznodămînt fericit, datorită unui conducător, Augustus, supranumit pe drept cuvînt « cel ce îndepărtează nenorocirile »". Victoria de la Actium este așezată deci în descendența războiului troian, a războaielor medice, a cuceririlor lui Alexandru, deci a tuturor momentelor din istorie cărora li s-a aplicat toposul războiului dintre Europa și Asia. Dar ele erau fapte ale istoriei grecești și înșirarea lor înseamnă că Actium ar fi un moment al acestei istorii. Și Virgilius interpretase Actium ca o luptă între Occident și Orient, dar nu stabilise nici un antecedent, deși utilizase toposul în *Eneida*, cum am văzut mai înainte, pentru că Actium era în viziunea lui un episod roman prin excelență. Autorul citat de Philo așază însă în mod conștient Actium ca o ipostază a Maratonului și a Salaminei. Ciudată din punct de vedere istoric, căci Augustus repudiase elenismul, interpretarea are o solidă logică internă. Pomenind marile merite ale lui Augustus, poetul spune printre altele: „El este cel care a dat libertate tuturor orașelor, cel care a transformat haosul în cosmos, cel care a unit și a supus toate popoarele aflate în sălbătăcie. *El a mărit Elada cu multe Elade și i-a elenizat (ἀφελληνίσας) pe barbarii din regiunile nordice*". Ce regiuni barbare din nord au fost elenizate în timpul lui Augustus? Nu poate fi vorba decît de Gallia, Belgia și porțiunea din Germania aflată sub stăpînirea romană. Dar toate aceste regiuni se aflau în zona de influență culturală romană, fapt pe care anonimul autor nu putea să-l ignore. Asta înseamnă că pentru el acțiunea civilizatorie a Romei nu a fost decît o prelungire în timp și spațiu a spiritului elen, poetul anticipînd astfel o teorie

care și astăzi se bucură de largă audiență. Dacă Augustus a elenizat lumea, înseamnă că și el este un moment al istoriei grecești, și așezarea lui în descendența altor momente ale aceleiași istorii apare ca un fapt normal.

În antichitatea tîrzie, toposul încetează să mai fie aplicat altor momente, cu rare excepții, de exemplu la Claudian. Îl vom regăsi însă în evul mediu: în descrierea bătăliei de la Poitiers, cronicarul Isidor cel tînăr utilizează termenul de *europenses* pentru soldații lui Charles Martel. Duroselle, unul din comentatorii textului, afirmă că acesta este primul exemplu de solidaritate europeană. Cum s-a ajuns însă aici, nu se poate ști, conchide el: „par quels cheminements intelectuels en est-on venu là? On l'ignore". Căile sînt literare: cronicarul reia vechiul topos și îl aplică bătăliei de la Poitiers. Faptul că utilizează termenul *europenses* nu este surprinzător: și Seneca folosise *asiatici* pentru Asia. La Cornelius Nepos apare cuvîntul *europaei*, iar în *Historia Augusta*, *res europenenses*. Toposul își prelungește astfel existența în evul mediu.

Nu este în intenția noastră să-l urmărim mai departe, în timpul Renașterii și al epocilor moderne. Aplicarea lui la diferite evenimente se produce și în contemporaneitate. În încheiere, vom cita numai două exemple de aplicare a toposului la istoria antică, topos care, chiar dacă nu a determinat configurarea unei conștiințe europene, a contribuit la formarea ei, cel puțin în rîndul elitelor intelectuale.

Istoricul elvețian Bachoffen (sec. XIX), într-un amplu studiu, *Italien und der Orient*, susține că decisivă în triumful Occidentului asupra Orientului, al Europei asupra Asiei, a fost acțiunea Romei. Față de războaiele punice, cele medice au fost jocuri de copil. Scipio, Cato, Augustus sînt campionii Europei, Pompei, Brutus, Cassius — ai Asiei. Fiecare pas al evoluției romane este, în concepția lui Bachoffen, o victorie a Europei.

Droysen își încheie preambulul la *Istoria lui Alexandru cel Mare* cu următoarele considerații: „Această luptă se repetă secol de secol. Aceeași teroare zvîrle popoarele Asiei spre cucerirea Occidentului. Aceeași nostalgie împinge popoarele Occidentului către Mormîntul sfînt. Popoare mereu noi irup în arenă. Deja Asia a ajuns în inima Europei, iar Europa forțează porțile Asiei. Cine poate cunoaște viitorul? Dar va veni ziua în care se va decide lupta milenară între Orient și Occident. Ultima luptă va fi dată; pacea mutuală originară se va restabili, și istoria va intra într-un ciclu nou".

CONTRIBUȚII LA TIPOLOGIA MONOLOGULUI INTERIOR ÎN ROMANUL FRANCEZ

SILVIA PANDELESCU

Printre procedeele de bază ale romanului contemporan, așa cum ele se deslușesc după mutațiile profunde pe care acesta le-a suferit mai cu seamă începînd din a doua decadă a secolului nostru, pe lîngă alte tehnici înnoitoare vizînd abordarea timpului și spațiului, se remarcă utilizarea monologului interior, impus scriitorilor de necesitatea explorării mai profunde a universului uman. Dezvoltarea acestui procedeu, cu rădăcini adînci în teatrul, romanul și poezia din trecut, trebuie privită atît în lumina cercetărilor din domeniul filozofiei, psihologiei și psihanalizei, care au condus la noi concepții asupra ființei umane, lărgind mult aria cunoașterii acesteia, cît și a apropierii literaturii de cea de a șaptea artă, care a transmis romanului unele tehnici specifice, ca, de pildă, montajul.

Recurgerea la diferite tipuri de monolog interior a permis urmărirea îndeaproape a complexității vieții unei sau unor conștiințe, a discontinuității actelor psihologice, a explorării unui timp care nu întotdeauna poate fi relatat linear și cronologic, acest procedeu făcînd posibilă redarea gîndurilor și reacțiilor celor mai neprevizibile, uneori chiar în momentul formării lor, prin notații fugare, fragmentare, ce-l transpun pe cititor în forul interior al personajului, în trecutul sau viitorul său, în tot mersul vieții sale marcate de surprize și întîmplări. Contactul direct pe calea monologului interior cu personajul unui roman, cu viața sa psihică face posibilă decodarea transmisiei pe calea cea mai scurtă posibilă, permițînd totodată concentrarea materiei romanești, prin suprimarea descrierilor și comentariilor prolixe.

Monologul interior ca tehnică literară nu este o creație a secolului nostru; el a început să se contureze în operele unor scriitori din secolele trecute, care, în diferite forme, au dat mai mult sau mai puțin curs vieții interioare a eroilor descriși. O etapă importantă în evoluția monologului interior francez este marcată de apariția, în 1887, a romanului lui Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, în care utilizarea acestui procedeu este mai liberă, mai plastică decît în romanele anterioare, mai apropiată de redarea acelui zbor al conștiinței atît de bine conturat în romanele de astăzi, cu toate că, în linii generale, el nu se îndepărtează prea mult de romanul tradițional. Publicarea operei a trecut neobservată, dar cu mulți ani mai tîrziu, după apariția romanului lui Joyce, *Ulysses* (1922), ea a fost reeditată și salutată ca un îndreptar al scriitorului irlandez, acesta

Rev. ist. teorie lit., *tom. 30, nr. 4, p. 509—516, București, 1981.*

confirmînd interesul pe care i l-a stîrnit procedeul folosit de Paul Dujardin. Chiar dacă Joyce a mers mult mai departe pe linia folosirii monologului interior, lucru firesc pentru epoca respectivă, faptul nu ştirbeşte cu nimic valoarea romanului lui Dujardin.

Cu începere din a doua decadă a secolului nostru, creatorii de monologuri interioare s-au îndreptat tot mai mult spre zonele profunde ale psihicului, sondînd chiar stadiul preverbal al conştiinţei, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Samuel Beckett apărînd ca pionierii cei mai îndrăzneţi în această direcţie.

Complexitatea şi varietatea procedeului explică atît numeroasele dispute iscate în jurul lui cît şi a termenului însuşi de „monolog interior". Acest termen, se pare, a fost folosit pentru prima dată de Paul Bourget în romanul *Cosmopolis* (1893), autorul adăugînd, după monologul unui personaj, „ce petit *monologue intérieur* n'était pas très différent de celui qu'aurait prononcé dans une circonstance analogue n'importe quel jeune homme intéressé par une jeune fille dont la mère se conduit mal".

Cea mai veche din definiţiile date monologului interior aparţine lui Edouard Dujardin în eseul intitulat *Le Monologue intérieur* [1]: „Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression „tout venant".

Definiţia mai recentă şi mai nuanţată aparţine lui Robert Humphrey[2], ea fiind formulată în lumina condiţiilor contextului creaţiei romaneşti contemporane: „Monologul interior este procedeul folosit în literatură pentru a reda conţinutul şi manifestările psihice ale unui personaj, parţial sau în întregime neexprimate, aşa cum ele se desprind la diferite nivele ale controlului conştiinţei înainte de a fi formulate pentru vorbirea deliberată" (trad. noastră).

Termenul de monolog interior coexistă cu cel de origine anglo-saxonă, consacrat astăzi, de *stream of consciousness*, o dezvoltare a termenului de „stream of thought" (courant de la pensée), folosit de psihologul american William James în *Principles of Psychology*, termen bazat pe teoria sa, conform căruia „La conscience ne s'apparaît donc pas à elle-même comme hachée en menus morceaux. Les mots de *chaîne* et de *suite* expriment encore fort mal sa réalité perçue à même; on n'y saurait marquer la jointure : elle coule. Si l'on veut l'exprimer en métaphores, il faut parler de *rivière* et de *courant*. C'est ce que nous ferons désormais et nous parlerons du courant de la pensée, de la conscience et de la vie subjective" [3]. W. James precizează însă că, în termenul pe care l-a creat, cuvîntul „pensée" este prea limitat pentru sensul nou pe care a vrut să i-l imprime. De aceea, termenul de *stream of consciousness* fiind considerat mai complet, mai plastic, a reuşit prin a se impune.

---

[1] Paris, Messein, 1931, p. 58.

[2] *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkley, University of California Press, 1959, p. 24

[3] William James, *Précis de psychologie*, trad. par G. Baudin et G. Berthier, Marcel Rivière, 10e éd, 1946, p. 206.

Richard W. Seaver [4] consideră că expresia franceză de „monologue interior" lasă de dorit, lipsindu-i, în comparație cu cea engleză de „stream of consciousness", elementul absolut necesar înțelegerii procedeului și anume cel al fluidității.

În realitate, ambele termene sînt potrivite și își găsesc locul în romanul contemporan. Așa cum bine arată Michel Raimond [5], „tous les dosages restent possibles entre les deux termes, depuis les monologues « à la française » de Valéry Larbaud (où des éléments explicatifs viennent constamment aider le lecteur) jusqu'aux passages les plus abscons du monologue joycien".

Tocmai complexitatea monologului interior și folosirea sa în variate forme a făcut ca el să fie supus unor studii interesante prin analize minuțioase, unele din lucrări aducînd puncte de vedere noi în dezbatere. Robert Humphrey[6], de pildă, care analizează procedeul mai detaliat și mai nuanțat, distinge două tipuri fundamentale : *cel direct* și cel *indirect*. Primul tip presupune absența autorului și auditorului, caz în care dispar complet notațiile „se dit-il", „songe-t-il", care trădează prezența naratorului. Personajul apare singur și evoluează ca și cum auditorul nu ar exista. Un exemplu elocvent îl oferă ultimele 45 pagini din *Ulysses*, care redau vagabondajul neîngrădit de nici o indicație, comentariu sau limită temporală ori spațială. Cel de-al doilea tip, cel *indirect*, vădește dimpotrivă prezența naratorului intercalat între personaj și auditor ; el se desfășoară în contextul romanului scris la persoana a III-a și prezintă o coerență caracteristică. Humphrey mai face distincția între nivelul *verbal* și cel *preverbal* al monologului interior, ultimul fiind — după părerea sa — controlat sau ordonat logic, prin el explorîndu-se stadiul preverbal al gîndurilor exact în momentul în care ele se formează și chiar înainte de formarea lor, cînd ele se prezintă într-un amalgam incoerent. Aprecierile făcute de Humphrey privesc, desigur, domeniul ficțiunii, căci monologul interior de nivel preverbal, ca dealtfel și cel de nivel verbal, este, evident, un produs al creației literare, scriitorul reușind, prin acest mijloc, să dea impresia de surprindere a formării unor gînduri. În realitate, în momentul în care autorul transcrie o idee sau o simplă interjecție, stadiul preverbal al gîndirii este deja depășit. În general, orice descriere a vieții din lăuntrul conștiinței nu poate constitui decît o realitate imaginată. Limitele procedeului au fost dealtfel bine subliniate de Gabriel Marcel, Daniel Rops, Louis Gillet, Emeric Fischer și alții.

Dar chiar numai prin redarea unei impresii de autenticitate, procedeul sondajului făcut în profunzimea conștiinței umane este convingător și ajută la o mai bună cunoaștere și înțelegere a reacțiilor personajului descris.

Este neîndoios că procedeul prin care se dă expresie directă gîndirii unui personaj, fie că este denumit monolog interior sau „stream", este mult prea complex și bogat în semnificații pentru a putea fi cuprins într-o formulă care să fie scutită de divergențe.

---

[4] *Le Monologue intérieur dans le roman moderne* (doctorat d'Université), thèse dactilographiée, Université de Paris, juin 1954.

[5] *La Crise du roman des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966, p. 273,

[6] *Op. cit.*

În contextul amplu al evoluției romanului, o încercare de clasificare a monologurilor interioare, care să țină seama de toate formele și dozajele sale diversificate ar întîmpina, credem, dificultăți greu de depășit. Reținînd însă ceea ce este esențial pe baza analizei unor texte semnificative, se poate susține că acest procedeu apare într-o configurație ce cuprinde, în linii generale, *două categorii* de tipuri, care sînt pe deplin valorificate în romanul francez din trecut și de azi (ca și în romanul din alte literaturi), fiecare prezentînd interes pentru cei ce își propun cunoașterea mai aprofundată a procedeului.

A. Prima categorie de monologuri interioare apare în romanele scrise la persoana a III-a, în care autorul introduce, în anumite momente ale acțiunii, perspectiva interioară a personajelor sale, prin monologuri interioare mai mult sau mai puțin ample, întotdeauna coerente, ele proiectînd o lumină vie asupra gîndurilor sau sentimentelor unui personaj, în clipele de criză sufletească, de incomunicabilitate cu cei din jur, sau, invers, în clipele de fericire intensă, de exaltare, cînd o pornire, un gînd, un sentiment nu pot fi reținute.

Puține sînt romanele mai vechi sau mai noi care să nu introducă perspectiva interioară necesară cunoașterii vieții și acțiunilor personajelor. Procedeul apare firesc, romanul psihologic fiind genul romanesc cel mai răspîndit în literatura franceză, impus de gustul și spiritul francez deosebit de atras de modul în care acesta permite abordarea ființei umane. Balzac, Flaubert, Stendhal, Duhamel, R. Rolland, Roger Martin du Gard, Dominique Rollin, Françoise Mallet-Joris, M. Butor și mulți alții nu au ignorat efectele ce pot fi obținute din punerea în contact direct a cititorului cu eroii romanelor lor. Sînt concludente, astfel, pasaje de genul:

„Par ma foi, se dit Eugène en se couchant, je crois que je serai honnête homme toute ma vie. Il y a du plaisir à suivre les inspirations de sa conscience" [7].

„Joyeux et méfiant, Tchen marchait vers l'un des postes centraux : « Tout va bien, pensait-il, mais ceux-ci sont presque aussi pauvres que nous ... »" [8].

Unele monologuri interioare din această categorie se caracterizează prin amploarea lor, ca, de pildă, binecunoscutul monolog al contelui Mosca dînd frîu liber geloziei care îl stăpînește *(La Chartreuse de Parme*, capitolul VII), sau cele ce apar în romane-fluvii, ca, de pildă, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard sau *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains.

În general, cu cît un scriitor este mai atras de analize psihologice (cazul lui Stendhal, care considera perspectiva interioară drept elementul cel mai important într-o operă literară, fiind elocvent), cu atît mai mult el va da glas eroilor săi pe calea monologului interior.

În mod obișnuit, la monologurile respective se simte prezența naratorului, fie chiar și numai prin notațiile „pensa-t-il", „se dit-il" care le însoțesc de cele mai multe ori. Cititorul simte că autorul ține în mîinile sale firele intrigii romanului, el neurmărind să dispară complet din sfera de acțiune a personajelor, pe care o controlează și conduce după voia sa.

[7] H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, La Renaissance du livre, s. d. p. 141.
[8] Malraux, *La Condition humaine*, Paris, Gallimard, 1946, p. 80.

Pe de altă parte, mișcările interioare pe care le comunică naratorul nu fac decît să pună mai mult în lumină evenimentele exterioare spre care se îndreaptă în mod preponderent atenția acestuia. Monologul interior se desfășoară, de cele mai multe ori, între coordonatele care asigură soliditatea personajului și a reperelor spațio-temporale, spre deosebire de cele ce apar în unele romane mai recente, scrise la persoana I, în care redarea fluxului conștiinței este neîngrădită de acțiunea romanului.

B. A doua categorie de monologuri interioare este formată în romanele scrise la persoana I, numeroase și în secolele trecute, dar mai ales astăzi, cînd ele prezintă structuri mult diferite de cele din alte epoci.

În cadrul acestei categorii se disting două subdiviziuni: pe de o parte monologurile interioare în grupa unor romane sentimentale, autobiografice, de tip jurnal sau memorialistic, care redau fluxul ordonat al conștiinței și, pe de altă parte, monologurile interioare din romanele în care naratorul vădește tendința de a radiografia procese de conștiință în flux neordonat, cu toate contradicțiile și asociațiile involuntare pe care acestea le presupun.

În romanele aparținînd primei grupe, ale unor scriitori ca, de pildă, L'abbé Prévost, Rousseau, Benjamin Constant, Chateaubriand, Senancour, Fromentin și, mai tîrziu, Camus *(L'Étranger)*, Sartre *(La Nausée)*, Gide *(L'Immoraliste)* sau Bazin *(Au nom du fils)* se deslușesc aspectele caracteristice ale acestei grupe: prezența unui fir narativ linear, coerent, cronologic, cuprinzînd episoade secundare, diferite personaje care intervin pe parcurs; într-un cuvînt, prezentare de fapte mai mult decît de gînduri sau senzații, încît cititorul aproape uită, uneori, că acțiunea este trăită în conștiința unui personaj. În mod evident, autorul conduce cu autoritate desfășurarea acțiunii pe drumul voit de el.

Observația este valabilă chiar și pentru *À la Recherche du temps perdu* de Proust, în care deși se fac incursiuni adîncite în senzațiile și gîndurile eroilor, așa cum ele se formează și se destramă liber, realizîndu-se un pas hotărîtor pe calea redării vieții subiective, există, totuși, o arhitectură, o grupare a faptelor în jurul unor focare bine distincte, voite de autor [9].

Cu toate că procedeul, așa cum apare la Proust, diferă de ceea ce se înțelege astăzi prin redarea fluxului liber al conștiinței, în comparație cu alți romancieri din timpul și dinaintea lui, el s-a apropiat cel mai mult de tipul de roman bine definit de englezi prin termenul de „stream of consciousness", anticipîndu-l.

Cea de-a doua grupă a monologurilor interioare, în romanele scrise la persoana I, prezintă o mai mare bogăție de structuri decît prima, dovedind ce forme nebănuite poate îmbrăca redarea fluxului conștiinței. Aceste monologuri se apropie mult de „stream", de modul cum el apare în romanele anglo-saxone scrise cu decenii în urmă, dar fără să cadă în exagerările acestora în redarea vorbirii interioare, cu toate că nici ele nu sînt străine de pulverizarea personajului, subiectului și coordonatelor spațio-temporale, în traducerea senzațiilor celor mai diferite, a unor gînduri contradictorii, a asociațiilor involuntare, într-un flux de multe ori incoerent și nearticulat logic.

[9] V. Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971.

În această grupă se integrează tipul monologului interior caracterizat prin notarea circulară a scurgerii fluxului conştiinţei, pe parcursul lui revenind unele imagini şi teme telescopate, mai exact, un fel de mutaţii de imagini, de teme, adevărate variaţii pe aceeaşi temă, ce pun mai bine în lumină frămîntările şi trăirile personajului.

Sub acest aspect, romanele lui Alain Robbe-Grillet *La Jalousie* şi Robert Pinget *Quelqu'un* sînt edificatoare. Ambele prezintă o structură circulară, cu reveniri asupra unor imagini-cheie, de suport cinematografic, în primul roman fiind vorba de transcrierea unei obsesii, a geloziei, în cel de-al doilea a tenacităţii cu care un personaj îşi expune viaţa „pour essayer de m'en débarrasser et en sachant que c'est inutile"[10].

Personajele îşi duc existenţa, în ambele romane, într-un univers închis — o plantaţie *(La Jalousie)*, o pensiune cu grădiniţa ce o înconjoară *(Quelqu'un)* — fără nici o deschidere spre viitor, fără nici o modificare posibilă a existenţei lor.

În ambele romane nu aflăm aproape nimic despre personajele care vorbesc. În schimb, cele care se încadrează în sfera de receptare a acestora (Franck, A ... în romanul lui Robbe-Grillet, Gaston, Marie, Fonfon şi clienţii pensiunii în cel al lui Pinget) sînt mai individualizate, cititorul aflînd cîte ceva despre ele din vorbirea interioară a naratorului anonim.

Tipul de monolog interior circular poate fi reperat şi în romanul lui Philippe Sollers, *Le Parc*, în care eroul principal este situat tot într-un spaţiu închis, se lasă pradă visărilor sau înregistrează cele ce se petrec în jurul lui, în apartamentele vecine, face diferite presupuneri, animă, prin imaginaţia sa, alte personaje. Fluxul gîndirii este punctat de numeroase paranteze, sub-texte care aduc date noi asupra celor relatate. Desigur, coordonatele spaţiale şi temporale sînt abolite într-un astfel de roman, prin prezenţa asociaţiilor involuntare, a suprapunerii prezent-trecut, a salturilor imaginare în viitor.

Monolog interior de tip circular mai prezintă şi romanul *Histoire* de Claude Simon, care produce cititorului, la primul contact, ca de altfel şi celelalte romane ale scriitorului, o senzaţie de haos, prin reluarea şi amplificarea unor idei şi imagini fără nici o ordine, tot prin asociaţii libere, în voia jocului conştiinţei, dar lectura atentă relevă existenţa unui fir conducător, personajul-narator nefiind prizonierul unui univers închis, ci se deplasează, comunică cu alte personaje, frecventează localuri publice, dar revine la punctul de plecare iniţial.

El redă tot ce înregistrează în diferitele sale deplasări : titluri sau fragmente de articole din ziare, afişe, reclame, în cadrul monologului interior fiind folosită pe lîngă structurile cinematografice şi tehnica colajului, mult aplicată în romanul american, dar şi în cel francez (Roger Martin du Gard, Sartre, Aragon, Malraux, Claude Simon).

Monologul interior din această categorie se prezintă şi într-o formă mai deosebită, ca în *La Route des Flandres* de Claude Simon. În acest roman fluxul conştiinţei este mult apropiat de „stream"-ul anglo-saxon (se pot face apropieri pe această linie, în special cu Samuel Beckett), un „stream" orchestrat de autor în fraze lungi, sinuoase, suprimîndu-se uneori punctuaţia, care ar duce la întreruperea lor, ele fiind întreţăiate doar de-

[10] Robert Pinget, *Quelqu'un*, Paris, Editions de Minuit, 1965, p. 188.

lungi paranteze, tot atîtea elemente de disjuncție, care imprimă fluxului noi direcții și schimbări de planuri sau substituiri de nivele, precum și juxtapuneri de puncte de vedere. Autorul își compară romanul cu o treflă [11] și realizează o schemă care pune bine în lumină construcția simetrică a romanului, organizat în jurul unui punct central, structură ce apare și în altă operă a sa, *Le Palace*, relevînd o anumită preferință compozițională.

În categoria mai sus-menționată poate fi inclus, ca o variantă interesantă, tipul de monolog interior redat la persoana a II-a, așa cum el apare în *La Modification* de Michel Butor. „Il me fallait —afirmă autorul— un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième personne" [12].

Acest tip aparte de monolog interior demonstrează elocvent cît de plastic și diversificat poate fi procedeul literar de care ne ocupăm. Utilizarea persoanei a II-a în roman angajează în mai mare măsură pe cititor prin acel *vous*, acuzator dar și demascator, care conține mai multă forță decît ar putea emana din persoana I, criza pe care personajul romanului o traversează sugerîndu-se astfel cu mai multă tărie.

În romanul menționat vorbirea interioară a naratorului se desfășoară tot într-un spațiu închis — un compartiment de tren, în timpul și el limitat dar reliefînd, astfel, o viață interioară intensă, al unei călătorii Paris — Roma — spațiu în care se produc totuși modificări interioare (schimbări de lumină determinate de scurgerea timpului, perindarea călătorilor în compartiment) în care se întorc gîndurile acestuia, iluziile, decepțiile și visările lui, reflexiile și vagabondajul său mintal, frămîntările unei conștiințe care nu-și găsește liniștea, anumite situații reluîndu-se din unghiuri diferite, cu o libertate plastică remarcabilă.

Dacă personajul narator este prizonier al spațiului delimitat, el este însă liber în timp, liber — ca în montajul temporal cinematografic — de a evolua în direcțiile voite de el, pe registrul trecut, prezent, viitor.

Concluziile cercetării tipurilor de monolog interior așa după cum ele se desprind din romanele menționate relevă faptul că pe parcursul evoluției genului romanesc, culminînd cu romanul contemporan, monologul interior s-a amplificat, s-a diversificat în forme variate, circular, simetric, spiralat, căutînd mereu să redea cît mai plastic bogăția fără de margini a faptului de conștiință. Datorită formelor multiple și variate sub care se înfățișează în raport cu evoluția romanului, cu contextele în care apare clasarea tipurilor de monolog interior, așa cum am schițat-o, ca dealtfel și alte încercări ce s-au făcut în această direcție, însă pe temeiul altor criterii, mai mult teoretice decît axate concret pe texte, nu poate avea decît un caracter orientativ, aceasta și pentru motivul că tipologia procedeului se îmbogățește în pas cu evoluția romanului.

Este interesant de semnalat faptul că scriitorii francezi, în general, nu trec în zonele obscure, inexplicabile ale conștiinței umane. În operele lor, cu rare excepții, nu se găsesc căutări adîncite în nivelul preverbal al

---

[11] Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, în *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, vol. 2, Pratiques, U.G.E., 1972, p. 94.

[12] *Portrait intérieur* de Paul Guth, *Le Figaro littéraire*, no. 607, 7, déc. 1957.

conştiinţei care scapă controlului raţional, aşa cum ele se conturează în creaţiile unor autori ca Joyce sau Beckett. Faptul este explicabil, credem, prin ancorarea acestor creatori de literatură în spiritul tradiţional francez marcat de raţionalism, care îi reţine de la angajarea pe făgaşul extremist al procedeului, aşa cum în secolul trecut romanticii francezi, cu rare excepţii, nu s-au lăsat atraşi, precum confraţii lor englezi şi germani, spre forme exacerbate în exprimarea sentimentelor lor. Ei s-au servit şi se servesc de monologul interior ca de un mijloc de sondare mai profundă a fiinţei umane, ca de o „technique de vérité", netransformîndu-l într-un scop în sine, care poate uşor conduce la veritabile acrobaţii literare. Este concludent din acest punct de vedere cazul lui Édouard Dujardin, citat ca autor al primei definiţii date monologului interior, care, deşi teoretic pune accentul pe caracterul alogic al procedeului, totuşi, în opera sa romanească îşi ignoră definiţia, tocmai din motivul că întreaga sa formaţie poartă pecetea spiritului francez al clarităţii, echilibrului şi măsurii.

Concluzia care se cere subliniată în mod deosebit este aceea că monologul interior, sub toate formele sale, a îmbogăţit mult mijloacele de exprimare pe parcursul dezvoltării romanului, a dat o vie coloratură şi forţă creaţiei artistice, determinînd, prin natura specifică a investigaţiilor sale, ample şi edificatoare meditaţii asupra condiţiei umane.

MARGUERITE YOURCENAR

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

Cu Marguerite Yourcenar*, Academia Franceză îşi deschide pentru prima oară porţile, la 22 ianuarie 1981, unei femei. Zece ani mai înainte, la 25 februarie 1971, este primit sub Cupolă cel dintîi scriitor de origine română, în persoana lui Eugen Ionescu. Este semn al schimbărilor repezi şi radicale, trăite de lumea modernă. Prin ele, abolirea convenţiilor care decurg din conservatorismul, cu incontestabile rostiri de lege pe parcursul celor aproape trei sute cincizeci de ani de la întemeierea Academiei de către Ludovic al XIII-lea, la îndemnul lui Richelieu. Ideea străbate maliţios sinteza istorică din partea de introducere a discursului de recepţie, cuprinzînd dimensiunea artistică a prezenţelor feminine în lumea literelor. Este rostită spectaculos angajant în răspunsul academicianului Jean d'Ormesson, ca să declanşeze argumente, atît în favoarea limitărilor formale, cît şi împotriva imperfecţiunilor care decurg din ele. Şi într-un caz, şi în altul, sub semnul confruntărilor lucide se află frumuseţea singulară a creaţiei, graţia spiritului, certitudinea valorii.

Surprizei că o femeie a fost preferată pentru fotoliul academic i se adaugă aceea a formulei discursului aleasă de Marguerite Yourcenar. A cuvîntului de „mulţumire", cum este inserat în protocol. Pentru că vorbitoarea nu a evocat, aşa cum obişnuit se practică, în calitate de succesoare, personalitatea înaintaşului, cu sentimentul civilităţii respectate dar şi al decorativului grăbit, ca preambul, ce ţine tot de protocol, al expunerii propriu-zise. Spicuim din presa franceză exemplul lui Cocteau care, după cîteva cuvinte despre Jérôme Tharaud, a vorbit numai de propria sa operă. Întrezărind în gest virtutea omagiului, Marguerite Yourcenar consacră întregul discurs predecesorului Roger Caillois, cu scrupulul exactităţii şi cu paranteze de inconfundabile reverberări ale curiozităţii afective. Roger Caillois este studiat în dimensiunea de profunzime a eseului despre Pindar. Acesta face parte din lucrările mai puţin intrate în învolburarea mondenităţii literare, la antipodul discursului omagial aşteptat, încă înainte de a fi fost rostit, ca spectacol. În schimb, propune încă din primii ani ai scrisului un stil al biografiei care abia în decursul timpului

---

* Anagrama aproximativă a unui vechi nume din Flandra franceză, Crayencour. Scriitoarea s-a născut la Bruxelles, în 1903. Cea mai mare parte a vieţii o petrece în Franţa, dar sînt perioade din existenţa sa legate de Grecia, Italia, Statele Unite; în timpul celui de-al doilea război mondial se exilează voit într-o insulă a Americii de Sud. Este Cavaler al Legiunii de Onoare, din 1971, an cînd i se conferă şi titlul de Membru al Academiei Regale belgiene de limbă şi literatură franceză.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 517—520, Bucureşti, 1981.

probează cît îi este de propriu autoarei *. Datele controlează mereu disponibilitatea speculativă a acesteia; supleţea artistică este criteriu infailibil legat de realitatea modelului păstrată în sursele de informare, fabulos explorate. Şi nu exagerăm folosind calificativul „fabulos". Totul într-o „îndrăcită emulaţie", ca să-l parafrazăm pe Baudelaire, care o dorea realizată cu acest grad de intensitate, între verb şi imagine.

În cele două eseuri, epocile diferă. Coincidenţele care apar pe parcursul lecturii stimulează gîndirea. Unul observă lumea greacă, structura sa în secolul V î.e.n., prin corespondentul său în plastica elocventă a cuvîntului, care este poetul Pindar. Celălalt, prin esteticianul Roger Caillois, provoacă inventarul epocii moderne, ruinele războiului, experienţa suprarealistă, căutarea adevărului, mistica materiei. În primul caz, totul este interpretat, reglat, proiectat din perspectiva secolului nostru. Mai mult, Marguerite Yourcenar are evidentă plăcere să-şi găsească în cititor un interlocutor avizat în problematica modernă a miturilor, a poeziei, a filozofiei culturii. În al doilea, opţiunea merge spre articulaţiile gîndirii clasice. Ordinea, luciditatea, claritatea devin pîrghii în alcătuirea portretului complexei personalităţi a lui Roger Caillois. Şi, ca o trăsătură comună, peste secole, sensibilitatea la „joc", deopotrivă, a poetului antic şi a gînditorului modern. Pindar, poetul mişcării, stăpîn pe arta descifrării frumuseţii atletice. Roger Caillois, analist sistematic. Ceea ce o face pe Marguerite Yourcenar să-i compare cartea *Les Jeux et les Hommes* cu un templu cu patru colonade, ţinînd seama de cele patru feţe ale jocului, distinse de Caillois. Dar şi de fascinaţia acestuia faţă de jocurile de imaginaţie ale universului, imprimate în pietre, suport al disponibilităţii pentru aventura cunoaşterii din domeniul geologicului, care a făcut din el nu numai cercetătorul din *Pierres réfléchies*, din *Récurrences dérobées* sau *Fleuve Alphée*, ci şi colecţionarul, unic în felul său.

Există în notele care însoţesc memoriile împăratului Hadrianus, — roman travestit în cursivitatea vibrantă a unui mesaj al antichităţii, localizate prin presonaj în lumea greco-romană de la începutul mileniului I, paragrafe lămuritoare pentru mobilitatea semnalată mai sus, pentru disponibilitatea scriitoarei faţă de detaliile de recuzită ale secolelor. „Cei care separă într-o categorie aparte romanul istoric, scrie Marguerite Yourcenar, uită că romancierul nu face decît să interpreteze cu *mijloacele timpului său* (s.n.) anume fapte din trecut, amintiri conştiente sau nu, personale sau nu, ţesute din aceeaşi materie cu Istoria". Interpretările „cu mijloacele timpului său" intră în „regulile jocului", propuse de Marguerite Yourcenar în notele asupra romanului: a afla, a citi, a se informa la nivelul freneziei esenţelor, a folosi experienţele din lumea palpabilă şi

* Opera Margueritei Yourcenar se constituie din romane şi nuvele: *Alexis ou le traité du vain combat; Le Coup de grâce; La nouvelle Eurydice; La Mort conduit l'Attelage; Denier du rêve; Nouvelles Orientales; Mémoires d'Hadrien; L'Oeuvre au Noir* (traducerea românească intitulată *Piatra filozofală*); eseuri şi autobiografie: *Pindare; Les Songes et les Sorts; Sous bénéfice d'inventaire; Labyrinthe du monde (Souvenirs pieux, Archives du Nord, Quoi l'éternité)*; poeme şi poeme în proză: *Feux; Les Charités d'Alcipe;* teatru: I: *Rendre à César. — La petite Sirène. — Le Dialogue dans le Marécage:* II: *Electre ou la Chute du Masque. — Le Mystère d'Alceste. — Qui n'a pas son Minotaure?;* traduceri: *Virginia Woolf. Les Vagues; Henry James. Ce qui Maisie savait; Constantin Cavafy. Poèmes,* cu o prezentare a autorului. Traducere semnată în colaborare cu C. Dimaras; *Hortense Flexner. Poémes: La Couronne et la Lyre* texte alese din poeţii greci.

evaziunile în imaginar spre a fi atinsă acea realitate „convingătoare pentru că este complexă, umană pentru că este multiplă". Romanul, în viziunea scriitoarei, este una din formele de exprimare ale intelectului activ.

Implicaţiile teoretice ţin de ordinea interioară a scrisului Margueritei Yourcenar. Pentru că nu numai în „notele" amintite dezbat problema romanului istoric, a timpului, a spaţiului şi, prin problema persoanei, pe aceea a romanului biografic, cu accent pe semnificaţia estetică ce decurge din relaţia dintre ele. Ci ori de cîte ori se iveşte ocazia ea ispiteşte destinul unei formule literare care are tangenţă cu opera sa. În prefaţa traducerii pe care o face romanului Virginiei Woolf, de exemplu, cînd analizează proiecţia artistică a destinelor umane în romanul biografic; în textul discursului despre Roger Caillois, cînd biografia este privită ca tip de abordare a faptei deopotrivă, din unghi moral şi artistic. Mai mult, observaţii la prima vedere valabile într-un context anume, se legitimează ca teorii estetice de ordin general. Nu reţinem pagina de analiză a particularităţii scrisului lui Pindar şi nici aliniatul revelator pentru valoarea poeziei, în confruntarea cu sculptura şi muzica; din perspectiva preocupărilor noastre, utile pentru destinul romanului ne apar relaţiile pe care le stabileşte Marguerite Yourcenar între scriitor şi oamenii unei epoci anume. În cazul eseului despre Pindar, cu oamenii secolului V î.e.n. „Nu doresc, scrie ea, să fac din el [Pindar] un pacifist în maniera noastră. Să-i lăsăm pe oamenii secolului al V-lea să se înfrunte cu greutăţile timpului lor: sînt destule ca să-i mai copleşim şi cu ale noastre". Eseul nu se confundă cu romanul. Dar scriitoarea se exersează parcă de-a lungul paginilor acestuia, mai mult sau mai puţin stăruitor, pentru roman. Acumulează observaţii, propune scheme sensibile, supune poetul — figura centrală a eseului — unui lanţ de experienţe care-l scot de sub strictetea obiectului de studiu şi îl convertesc spre matricea spirituală a personajului de roman.

Sînt destule subtilităţi de interpretare şi coincidenţe de text care să ne îndreptăţească presupunerea că Pindar pregăteşte teren lui Hadrianus. Ele primesc suport real în „notele" la romanul *L'Œuvre au Noir*. Marguerite Yourcenar recunoaşte stratificările succesive în timp pînă la definitivarea textului. De asemenea, faptul că raportul autor-personaj nu ajunge să se desăvîrşească decît odată cu maturitatea scriitorului. Aici ea face diferenţa între personaje. Zénon, din *L'Œuvre au Noir*, este — spre deosebire de împărat — personaj istoric fictiv. Totuşi, opinia romancierei este că „operaţiile recreării" sînt comparabile, termenul de comparare avînd ca punct de referinţă „documentele justificative". Ele sînt necesare pentru ca personajul real să ajungă a corespunde tradiţiei istorice; în timp ce personajului fictiv îi vin în întîmpinare cu realitatea „condiţionată de timp şi loc fără de care « romanul istoric » nu e decît un bal costumat, reuşit sau nu".

Dacă facem abstracţie de materialitatea documentelor imprimată personajelor, de traiectoria vieţii lor, ecou al acestor documente, nu putem trece cu vederea că personajul, real sau fictiv, se pliază formulei romanului secolului nostru. Împăratul roman din dosarele istoriei şi Zénon, contemporan cu zbuciumul Renaşterii, rezultat din suprapuneri de figuri reprezentative, recuperate din aceleaşi dosare, cunosc ispita şi teribila încercare a descoperirii eului interior. Simbolică, în ambele romane, este

întîlnirea cu propria persoană în oglindă, clarificatoare pentru complexitatea omului și a epocii căreia acesta îi aparține. Hadrianus repetă rolul de împărat în momentul premergător morții lui Traian, reflectîndu-se pe suprafața netedă, de argint, într-o imagine de claritate clasică. Zénon, — chip multiplicat și deformat în douăzeci de imagini similare, din cîte fragmente bombate și înrămate în carapace de animal este constituită oglinda, la rîndul său, suprafață limitată de ramă. Simetrii multiplicînd dezintegrat perspectivele prin al doilea rînd de oglinzi, care sînt ochii holbați ai bărbatului hăituit, ce se privește cu conștiința singurătății, „închis într-o lume a lui, despărțit de semenii săi, hăituiți și ei în lumi paralele".

Poate tocmai de aceea opera Margueritei Yourcenar nu cunoaște ceremonialul descriptiv cu care este familiarizat cititorul de romane. Natura există atîta cîtă este restituită, trecută prin filtrul de gîndire al personajului; personajele caracterizîndu-se prin aceea că sînt gîndiri moderne. Reținem, spre exemplificare, două incursiuni în natură, prin intermediul meditației împăratului Hadrianus. Orașul grec, pe de o parte, legat de acropolă, asemuit cu dependența caliciului unei flori de tulpina sa, ambele limitate de însăși perfecțiunea lor, eliberarea venindu-le, deopotrivă cetății și plantei, prin răspîndirea sămînței. În cazul construcției de marmoră și piatră fiind vorba de „sămînța de idei prin care Grecia a fecundat lumea". Iar pe de alta, întîlnirea cu ceea ce a creat omenirea, de la Egiptul antic la brățara barbară și perfecțiunea trupului uman în materie dură, gustul de natură al împăratului gînditor — satisfăcut plenar doar în artă: „pădurea mea atît de iubită se concentrează toată, pentru mine, în imaginea centaurului; furtuna nu bîntuie nici cînd mai elocvent decît în vălurile bătute de vînt ale unei zeițe a mării. Obiectele din natură, emblemele sacre nu au valoare decît dacă sînt încărcate cu asociații umane". O dungă de mare în orizont, o cîmpie mustind de seve, dune în răsărit apar în paginile romanului *L'Œuvre au Noir*. Dar o imagine ca aceea a spînzuratului bătut de vînt și soare, aproape pulverizat de atîta stat în ploaie, sau ca acea a cîmpului cu grîul pe jumătate putrezit, unde secerătorii judecă de vrăjitorie o femeie găsită făcîndu-și nevoile, este revers imediat și elocvent. Dar să nu pierdem din vedere că asupra tuturor meditează învățăcelul, fie pe marginea drumului, ciocănind pietrele, fie retras la el ca să cerceteze stelele pe cer și măruntaiele trupului omenesc. Marguerite Yourcenar surprinde mai curînd natura epocii în uriașele ceremonii romane, în echilibrul Helladei, în spațiile care adesea se confundă — ale închisorii ori ale chiliei.

Iată motivul pentru care afirmam la începutul acestei expuneri, ca pe o realitate verificabilă, formula proprie romancierei, prin care istoria și biografia se leagă, proiectînd destine în timp. Mai curînd destinul epocii prin gîndirea omului. Romanele sale sînt cărți fără materie de evenimente, fără intrigă, dar pline de date, de cultură, și mai ales încărcate de probleme și idei. Pagina de roman semnată de Marguerite Yourcenar epuizează veacuri de cultură și gîndire.

ÎNTRE MODERN ŞI MODĂ
NOTE ASUPRA ROMANULUI „GOTIC" ÎN ANGLIA SECOLULUI XVIII

ILEANA VERZEA

Coincidenţele semantice dintre modern şi modă sînt generatoare de confuzii care duc la suprapunerea falsă a acestor sfere noţionale. Cele două concepte s-au consolidat în jurul unei discontinuităţi, al unei sciziuni, afirmarea noului prin negarea vechiului şi printr-o serie de atitudini contestatare la adresa unui sistem de norme în vigoare şi de modele acreditate. Asociere-disociere, integrare-dezintegrare, restricţie-liberalizare, convergenţă-divergenţă, stagnare-înaintare [1] sînt procese antagoniste prin acţiunea combinată a forţelor cărora se produce mişcarea unică pe direcţie evolutivă. Amîndouă se constituie ca invariante, categorii constante şi repetabile cu dublă determinare : în cîmpul calităţii şi al temporalităţii. Modernul este adeseori asociat pînă la identificare cu noul, mai ales la nivel axiologic, noutatea devenind o premisă a existenţei estetice. „Le moderne rompt avec une tradition, il conteste l'ordre conservateur de l'art et de la littérature, afin de s'instituer sa propre tradition — situation cyclique, peut-être encore insuffisamment mise en lumière. Dans une semblable perspective, le moderne perd toute détermination chronologique précise pour devenir une constante qui exprime, dans les différentes phases historiques et à différents niveaux sémantiques, le mouvement intérieur de la littérature" [2]. Noul este însă în permanentă înnoire, are o condiţionare istorică ce se repercutează şi asupra modernului mereu apt de modernizare. Istoria valorilor devine astfel o succesiune de ipostaze concrete ale modernului în condiţia lui teoretică. Ambele concepte se supun unui proces dialectic intern care se manifestă prin coexistenţa germenilor contrari : modernul şi moda negînd vechiul şi demodatul tind să se instituţionalizeze într-o ordine şi, devenind astfel la rîndul lor vechi şi demodate, sînt pasibile de a fi în mod ciclic negate şi înlocuite, dînd naştere unei istorii a conceptelor de modern, unei istorii a modelelor sau unei succesiuni de mode. Adrian Marino sintetizează într-o suită de atribute contestatare tendinţa negatoare „emancipată, exclusivistă, intolerantă, polemică" a atitudinii moderne, „*anti* prin definiţie" : anticanonică, antinormativă, antidogmatică, anticonformistă, antimemetică [3].

---

[1] Adrian Marino, *Moderne et nouveau; approche sémantique—historique*, in *Cahiers roumains d'études litteraires*, 2, 1973; idem, *Aux sources de la dialectique semantique ancien—nouveau*, *ibid.*, 1, 1975.

[2] Idem, *Le „moderne" et l'évolution de la conscience littéraire*, in *Diogène*, 77, 1972.

Re. ist. teorie lit. , tom., 30, nr. 4, p....., Bucureşti, 1981.

[3] Idem, *Modern, modernism, modernitate*, Bucureşti, 1969.

Modernul are o implicație evaluativă pronunțată (noul, mai ales în secolul XVIII, în contrast cu clasicismul, devine condiție a valorii estetice, a frumosului), o vocație polemică și un sens al devenirii, implicînd o perpetuă stare de așteptare, care generează căutarea unei esențe a actualității cristalizate din perspectivă ca spirit al epocii. Moda însă se consumă mai ales în planul extern al superficialului. Modernul traduce o efervescență spirituală, rezultat al unor profunde mutații în conștiință și în spiritualitate, pe cînd moda reprezintă o momentană și fluctuantă pseudosupremație a noutății, o împlinire a dorinței de schimbare exterioară prin surogate de modern. Mirajul modernului este receptat de modă numai epidermic. Modernul este o necesitate, o inevitabilitate, moda un capriciu, o fantezie, un simulacru de modern. Ca fenomen sociologic, moda depășește, dar include culturalul. Și, pe plan general, presupune prin excedare modernul, după cum și acesta inițiază, dar se desparte de modă. Confuzia dintre modern și modă, alături de confuzia dintre modern și aparență, dintre modern și superioritate estetică, prin fetișizarea exclusivistă a fenomenului, generează modernomania. „Phénomène contagieux, de mode, le goût moderne commence à revendiquer, en même temps, une dimension sociale. Dès à présent sont posées les bases lointaines de ce que l'on nomme de nos jours, la *sociologie du goût*, associée à l'investigation actuelle de l'idée de moderne, qu'il est impossible de comprendre en l'absence de certaines données collectives : circulation, public, succès, par extension, *mass media*" [4].

Moda poate fi considerată ca un raport de inversă proporționalitate între caracteristicile de fond și cele de formă. Fenomen de aparență, moda cîștigă în suprafață ceea ce pierde în profunzime ; strălucirea are durată meteorică, fascinînd prin surpriză, degenerînd însă într-o stereotipie obositoare ; capacitatea și viteza ei de contaminare cresc pe seama stabilității, moda transformîndu-se într-o suită de instabile centre de greutate respinse de permanență ; imperativele ei se clădesc pe inexistența unor criterii ferme ; imitarea și sincronizarea se fac în dauna asimilării organice ; multiplicarea modelului înseamnă demonetizarea lui prin inflație. Fenomen cu amplă arie, moda are o scurtă respirație istorică, existînd sub semnul efemerului. Exacerbînd noul, duce la saturație de modern, provocînd revulsia și reacția. Voga, sinonim recent și restrictiv al modei, accentuează și o altă latură a fenomenului : sensibilitatea la un model reputat din alt spațiu pe care îl copiază printr-o falsă simultaneitate, importîndu-l sau adoptîndu-l fără a-l adapta. În esență, modernul susține ideea originalității, a creației, în timp ce fiziologia modei este imitația. Cel dintîi trăiește prin unicate, cea de-a doua stimulează producția de serie, în proliferarea căreia stă propria-i desființare. Fiecărei epoci îi corespunde o anumită categorie specifică de modern, dar aceeași epocă poate fi martora unei succesiuni de mode. Nu întotdeauna însă moda multiplică și vulgarizează modernul epocii respective. În goana după originalitate cu orice preț, moda poate reactualiza un modern perimat. Insuficiența valorică a modei duce la marcata ei saturabilitate. În spațiul de viață al unei anumite categorii de modern se pot urmări mai multe mode, unele

[4] Idem, *Le „moderne" et l'évolution de la conscience littéraire*, *op. cit.*

cu marcate întoarceri spre fostul modern. Dar, ca ansamblu de manifestări extraculturale, modele se afirmă ca elemente indispensabile studiului unei epoci, iluminînd din unghi sociologic resorturile creaţiei, influenţa şi succesul, ale cererii şi ofertei, ale circulaţiei valorilor, ale publicului, ale gustului.

★

Propice investigaţiei socio-critice, a doua jumătate a secolului XVIII reprezintă una din febrilele epoci culturale de tranziţie. Negarea clasicismului este dublată de respingerea raţionalismului luminilor, modernul ipostaziindu-se diferit, uneori contradictoriu, producînd breşe simultane sau succesive în ansamblul de concepte, idei, norme, gusturi instituite ca tradiţie. Preromantismul este nu un curent cu determinare cronologică, ci un complex de mentalităţi în devenire : o mare trecere de la echilibrul raţional la explozia emoţională, de la lumea unei realităţi convenţionale la universul imaginar. A situa acest lucru în secolul XVIII este, firește, un artificiu operaţional, căci desprinderea de clasicism începuse încă din epoca barocului. Secolul XVIII este însă pragul unor discontinuităţi manifeste. Ossianismul şi byronismul, de pildă, sînt două fenomene europene de la sfîrşitul acestui veac şi de la începutul celui următor, în care atributele modei se modelează pe tipar romantic, adică modernul epocii. Moda chinezească din a doua jumătate a secolului XVIII, componentă a interesului pentru oriental, este tot un reflex al fascinaţiei noului : exoticul ca modern. Şi „goticul" din a doua jumătate a acelui veac reprezintă o ipostază a noului în categoria estetică dualistă a cuplului conceptual clasic-modern.

Ne-am oprit asupra *goticului* [5] categorial pentru că ipostaziază moda şi modernul, ca nouă formă de sensibilitate, paradoxal întoarsă spre o epocă revolută, configurîndu-se ca anticlasic, antiiluminist, antiaugustan în spaţiu englez, de aici : antiraţional, antirealist, antiobiectiv, antistatic, antidogmatic, antiaristotelic etc.

Antinomia gotic (modern) — antic (clasic) a fost sesizată încă din secolul XV de Antonio Filarete în tratatul său de arhitectură, unde goticului i se rezerva accepţiunea exclusiv peiorativă [6]. „De aceea, îşi sfătuieşte

[5] În aceste consideraţii *goticul* este folosit în accepţiunea conferită de un dublu transfer de planuri: în primul rînd din arhitectura religioasă a secolelor XII—XVI în arhitectura civilă şi religioasă a secolului XVIII (vezi George Henderson, *Goticul*, urad. Gabriel Gafiţa, Bucureşti, 1980); în al doilea rînd, din arhitectura secolului XVIII în literatura aceleiaşi epoci. Vorbind de *romanul „gotic"* ne referim prin urmare la acea direcţie a prozei de ficţiune dezvoltată în Anglia în a doua jumătate a secolului XVIII (mai precis, începînd cu apariţia povestirii lui Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, 1765, şi prelungindu-se, de fapt, pînă în primele două decenii ale secolului XIX, cînd apare romanul istoric al lui Walter Scott) care, reflectînd criza sensibităţii din epocă, explorează zonele emoţionale şi imaginative ale conştiinţei, laturi iraţionale ale personalităţii umane, speculînd gustul tot mai accentuat pentru aspectele senzaţionale şi insolite (mister, pasiune, groază, melancolie, sentimentalism), ale existenţei, pentru fantastic, supranatural, pentru ingeniozitate inventivă. Impropriu numit astfel prin preluarea termenului ce denumeşte un stil arhitectonic care revenise în actualitate în secolul XVIII, lansat în literatură de povestirea lui Walpole, romanul sau mai curînd povestirea „gotică" (în Franţa, *roman noir*, *roman frenétique*) este o denumire convenţională, acceptată ca atare de unele istorii ale literaturii engleze. *The Cambridge History of English Literature* îl califică „roman de groază, roman de mistere, roman de suspense sau orice alt titlu îi convine mai bine".

[6] De consemnat că Alexandru Odobescu, patru secole mai tîrziu, într-un articol despre *Bazele unei literaturi naţionale*, numea încă literatura gotică şi romantică „literaturi ale lumii moderne".

prietenul într-o scrisoare, îi implor pe toţi să renunţe la acest obicei modern [gotic], iar tu nu te lăsa sfătuit de meşterii care folosesc această cîrpăceală. Blestemat fie cel care a introdus-o. Cred că numai barbarii au putut-o aduce în Italia". Opinie care se perpetuează, cum era de aşteptat, în epoca clasică : „fade goût des ornements gothiques, /Ces monstres odieux des siècles ignorants,/ Que de la barbarie ont produit les torrents" (Molière). Doar în Anglia începutului de secol XVIII, ca parte a interesului mai general pentru evul mediu, categoria de gotic, tot în accepţiune de modern, încetează treptat de a mai fi asociată cu barbaria cuceritorilor Romei. În 1715, prefaţatorul unei noi ediţii din *Faerie Queen* de Spencer mergea pe direcţia perechii antinomice antic-modern în ipostaza roman-gotic, dar cu un acut simţ de obiectivare : „A compara [poemul] cu modelele antichităţii ar însemna să faci o paralelă între arhitectura romană şi cea gotică. În cea dintîi există fără îndoială o măreţie şi o simplitate mai firească ; în cea de-a doua aflăm mari amestecuri de frumuseţe şi barbarism, sprijinite totuşi de invenţia unei vanităţi a ornamentelor inferioare ; şi deşi unul este mai maiestuos pe ansamblu, celălalt poate fi foarte neaşteptat şi plăcut în părţile sale". Despre antinomia clasic-modern cu precizarea clasic-gotic vorbeşte în termeni echilibraţi şi Richard Hurd în *Letters on Chivalry and Romance*, 1762, care reclamă, dacă nu o artă poetică (aşa cum preconizaseră Batty şi Thomas Langley care propuneau cinci tipuri de gotic „clasicizat") cel puţin nişte principii estetice ale goticului. „Dar arhitectura gotică îşi are propriile reguli, prin care, atunci cînd este examinată, se dovedeşte că îşi are meritul ei, la fel ca şi cea grecească". Dar tot în acest început de secol XVIII aflăm şi germenii relaţiei ambigue între gotic ca modern şi modă. Deja în 1725, cînd Alexander Pope compara opera lui Shakespeare cu un maiestuos edificiu gotic, stilul capătă perspectivă istorică, devine mărturie a trecutului, căruia i se opune modernul (clasic augustan) al vremii. În 1735 Samuel Boyse recomandă chiar restaurarea vechilor construcţii gotice, pe care le consideră superioare celor moderne. Goticul ca stil vechi este însă recondiţionat şi relansat ca modern. Modern pentru că el corespunde unei stări de spirit, simbolizează o atitudine faţă de viaţă : criza sensibilităţii, nevoia unui univers spiritual nou, compensator, într-un cuvînt, dezafilierea de raţiunea (atot) puternică, ştiutoare, cuprinzătoare. Aceasta este prima treaptă a transferului conceptual de care aminteam, căci goticul secolului XVIII nu este o reeditare, ci o metamorfoză prin adaptare a goticului original. Este o fază ce va fi continuată în secolul următor prin edificiile neogotice care culminează cu construirea Parlamentului londonez şi prin studierea din unghi etic şi estetic şi psihologic a ansamblului gotic în opera lui Ruskin. Modernitatea goticului în secolul XVIII, ca reluare, valorificare a unui fost modern, are caracterul unei pseudomodernităţi ; de aici facila şi rapida ei degenerare în modă, o primă ipostază a modei „retro".

Goticul se manifestă ca modă întîi în Anglia şi pentru că aici, după cum spune Beverley Sprague Allen, este vorba nu de o reînviere *(revival)* ci de o supravieţuire *(survival)* a lui şi pentru că atracţia faţă de arhitectura indigenă se manifestă pe plan emoţional şi nu academic. Interesul pentru natura cu vestigii, crepusculară sau nocturnă, sălbatică şi misterioasă (al cărei model plastic erau tablourile lui Salvator Rosa şi ale lui Gianbattista Piranesi), propice etalării sentimentelor şi stărilor de reverie

și solitudine, de tristețe și premoniții, determină evoluția poeziei lirice elegiace și meditative din deceniile de mijloc ale veacului. Poezia lui Dyer, Blair, Hervey, Young, Gray, Collins, Macpherson, interesul pentru tradiția folclorică, pentru mitologia scandinavă, pentru evul mediu și epoca elisabetană la Mallet, Ramsay, Percy, Hurd, frații Warton, fundamentarea teoretică a unei noi categorii estetice de către Burke, Chambers, sînt tot atîtea momente spre statuarea neoficială a triumfului goticului ca simptom al modernității. „Stilul lui Wren nu trebuie să domine/ Ci goticului să i se închin", recomanda la 1767 William Woty, lucru ce avea să se manifeste în numai cîțiva ani și nu numai în arhitectură.

Dacă în condiția de modern goticul marchează un progres, contribuind prin negare la afirmarea romantismului, în condiția de modă goticul s-a consumat istoric pe parcursul unei etape întinse (în arhitectură) și relativ scurte (în literatură). Încă de la începutul secolului XVIII Addison se plîngea de gustul gotic care corupe publicul : „M-am străduit în cîteva din articolele mele să alung acest gust gotic care a pus stăpînire pe noi". În zadar, căci peste o sută de ani călătorul francez Adolphe Blanqui consemna că „Les Anglais se montrent en général très respectueux pour le genre gothique. Tout le monde se gothise" [7].

Goticul ca modern ilustrează și un proces de modificare semantică [8] : dacă în secolul XVII avea conotații peiorative, în secolul următor, alături de perpetuarea acestora, termenul poartă altă încărcătură sugestivă, determinată de evoluția mentalității : nostalgie, legitimizarea emoției prin melancolie, sensiblerie, permeabilitate la fantezie și ireal, la imaginar și irațional, deschidere spre natură și pitoresc, afirmarea subiectivului și a personalului [9]. „Cercetarea" de către Edmund Burke a originilor categoriilor estetice de frumos și sublim nu face decît să postuleze în plan filosofic existența unui nou punct de vedere în estetică : supremația grandiosului. Ar fi inoportun să considerăm mutațiile de gust ca o transliterare mecanică a unor evenimente istorice, dar ele reflectă înnoiri ale unei structuri sociale, la rîndul ei economic determinată, care echivalează cu o modificare a conceptelor filosofice și a canoanelor estetice, întemeiate pe suspectarea infailibilității ordinii raționale a lumii și a societății. Armonia, echilibrul general, dovedite a fi iluzorii, lasă loc derutei, neliniștii, angoasei, nevrozei, complexele și refulările se eliberează din subconștient în manifestări psihologice dramatice, recreate într-o existență psihică la nivel poetic sau romanesc, într-un univers paralel văzut printr-un ecran deformat. Incursiunile în imaginar și fantastic sînt modalități de evadare din coerciția sistemică a unei lumi fals optimiste, instaurată de mentalitatea unui conformism moral și religios.

---

[7] *Voyage d'un Jeune français en Angleterre pendant l'automne de 1823*, cap. II.

[8] Pentru evoluția conotațiilor termenului „gotic" vezi Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretation through eight centuries*, Princeton, 1960, și Edward D. Seeber, *On defining terms*, in *Comparative literature. Method and perspective*, edited P. Stallknecht and Horst Frenz Carbondale, 1961.

[9] Jürgen Klein *(Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*, Darmstadt, 1975) consideră goticul în metamorfoza lui literară din romanul de la sfîrșitul secolului XVIII „ca o importantă etapă de dezvoltare a conștiinței moderne, în măsura în care în el apare clar desprinderea subiectivității de raționalismul static-clasic care se problematizează și care se diferențiază în direcția domeniului sufletescului, al imaginativului pe de o parte, a complexității structurii conștiinței între eul empiric și cel general, pe de altă parte.

Procesul de constituire a gustului gotic care se afirmă în literatura engleză documentar în deceniul al şaptelea al veacului XVIII prin dubla creaţie de romancier şi de arhitect a lui Horace Walpole, este treptat, dar sigur în puterea lui de seducţie. „Acum cîţiva ani, consemna în 1753 William Whitehead în publicaţia „The World", totul era gotic : casele, paturile, bibliotecile, canapelele noastre erau cu toatele copiate după anumite părţi ale catedralelor noastre... Acest lucru, oricît de ciudat ar putea părea şi oricît de puţin demn de numele de GUST, era cultivat, admirat şi îşi mai are şi acum adepţii şi specialiştii în diferite părţi ale Angliei. Există în acest stil, se spune, ceva înrudit cu vechea noastră structură gotică ; aş înclina mai degrabă să spun înrudit cu ideea noastră modernă de libertate, care îngăduie oricui privilegiul de a face pe nebunul şi de a se face de rîs în oricare mod îi convine". Un gotic „rococo", domesticit, adaptat cerinţelor vieţuirii comode şi agreabile ale vremii : „Nu am intenţionat să-mi fac casa pînă într-atît de gotică încît să excludă confortul şi rafinamentul modern al luxului. Am construit-o ca să-mi satisfacă propriul gust şi într-o oarecare măsură să-mi realizez propriile viziuni", îşi prefaţa Walpole descrierea locuinţei sale „gotice" de la Strawberry Hill. În literatură, în această a doua fază a transferului, goticul devine convenţie terminologică cu o foarte extinsă şi inegală sferă de cuprindere, acoperind nu numai povestirea istorică cu cadru gotic, ci orice altă producţie narativă cu mistere, teroare, fantastic şi intrigă sentimentală. Deşi unii comentatori îl exclud din familia autorilor de romane gotice, Horace Walpole rămîne nu numai în interiorul ei, ci reprezintă un cap de serie. Interesat mai ales de spiritul „goticului", de esenţa sa romantico-magico-pitorească, Walpole şi-a compus la Strawberry Hill un univers gotic *sui-generis*, decor ideal pentru înscenarea evenimentelor senzaţionale ale micului său roman, produs al unei febrilităţi onirice. Cadrul, fabulaţia, personajele sînt subsumate scopului principal : compunerea unei atmosfere „gotice", care şi rămîne singura contribuţie pe plan estetic a *Castelului din Otranto;* căci grupul de personaje antrenate în suita de întîmplări senzaţionale, lipsite de cea mai elementară motivaţie psihologică şi chiar de o logică a iraţionalului, rezistă cu greu unei lecturi actuale. Vraja care se ţese însă în jurul castelului damnat, cu tăceri, prevestiri, taine, apariţii rămîne legatul său posterităţii imediate. Şi corect intuia el într-o scrisoare către doamna du Deffand în 1767 că ceea ce scrisese sfidînd normele, critica şi filosofia, lăsîndu-se impulsionat numai de viziuni şi pasiuni, avea să-şi găsească în curînd admiratori. Şi nu numai atît. Căci prin Clara Reeve şi mai ales prin Ann Radcliffe romanul „gotic" cucereşte o audienţă inegalată pînă atunci. Preluat de o pletoră de imitatori şi prelucrători, romanele se înjghebează în grabă în jurul unei intrigi edulcorat sentimentale sau violent pasionale, într-un cadru mereu sumbru şi găzduind neştiute fărădelegi. „Dragoste, mister şi mizerie" (titlul unui roman de Anthony Frederick Holstein, 1810 ; sintagma a fost reluată în titlul lucrării critice a lui Coral Ann Howells, 1978) este emblema care poate reprezenta moda „gotică".

Romanul „gotic" în operele maeştrilor (Walpole, Radcliffe, Lewis, Maturin, Beckford) reprezintă o formă precisă a conştiinţei moderne, desprinse de raţionalismul clasic prin diferenţierea subiectivului de obiectiv pe plan emotiv şi imaginativ, o transcendere prin fantastic a raţiunii

dominante, o revenire nostalgică la cunoaşterea magică şi la miraculosul depăşit de cunoaşterea ştiinţifică. Lumea ficţiunii din proza „gotică" materializează sub scutul imaginarului ansamblul de situaţii psiho-emoţionale ale unei etape de tranziţie. Refugiul într-un trecut şi într-un cadru incontrolabil trebuie interpretat şi ca un exerciţiu-experienţă de a găsi mijlocul cel mai adecvat exprimării unor asemenea temeri, nelinişti, incertitudini, frustrări. Acţiunea lor îndrăzneaţă de a ilumina zone psihice şi sentimentale pînă atunci cu discretă pudoare mascate se intimidează în faţa ineditului şi travesteşte emoţia modernă în costumaţie medievală. Dar cînd imitaţiile se înmulţesc artificiul îngheaţă într-o schemă ridiculizabilă în previzibilitatea şi în aplicabilitatea ei. Involuntar, romanul cu aptitudini de modernitate îşi creează un implicit cod ficţional care devine primul germene al stabilizării, ceea ce echivalează cu o întoarcere de 180° de la modern. Ingredientul principal al afirmării goticului ca modern este noutatea. *Castelul din Otranto* este pentru autorul său „o povestire miraculoasă al cărei cel mai mare merit este, mă tem, noutatea sa". De fapt, modernitatea are pentru Walpole un sens deosebit, este un fel de loc comun între moda (maniera) personală şi „caracterul recent al turnării ideilor şi expresiilor". Noutate afirmată la nivelul materiei narative, al structurii de gen, al personajelor, al cadrului, al proporţiei. Romanul devine un teren de trecere de la fabulaţia epică la tensiunea dramatică; polarizarea personajelor este însoţită de afirmarea brutală a arhetipului damnatului; cadrul devine funcţional în externalizarea lui prin natura abordată la nivel micro şi macrocosmic, prin recuzita medievală şi prin ieşirea în spaţiul exotic; exacerbarea calităţilor umane, naturale şi supranaturale se explică prin redimensionarea proporţiilor clasice canonice în funcţie de noua estetică : categoria de *magnitude* la Baumgarten, de grandios, sublim şi teribil la Burke [10], de extrem şi grandios la Kant, cu alte cuvinte o postulare a depăşirii mediei, o *demesure*, care constituie semnele de fapt ale unei ordonări estetice, ceea ce implică un pas spre stabilizare, adică spre ieşirea din modern.

Afirmarea goticului categorie estetică în romanul englez din a doua jumătate a secolului XVIII ilustrează, cum am văzut, şi coruperea modernului în modă prin absolutizarea pînă la fetişizare a trăsăturilor sale extrinseci, prin specularea gustului public pentru gen, care a produs acea *furor gotica* ce bîntuia în arhitectura domestică. Deşi se spune că micul castel de la Strawberry Hill lansează moda unui gotic graţios, rococo în construcţiile civile, goticul făcuse deja vîlvă, disputîndu-şi supremaţia cu moda chinezească. În literatură, povestirea „gotică" s-a transformat într-o vulgară literatură melodramatică şi de teroare. Povestiri ale căror titluri nici nu mai încearcă să mascheze tiparul epic comun Radcliffe-Lewis reiterează în variante greu de deosebit aceeaşi schemă narativă şi tipologie caracterologică. Într-o amplă investigaţie bibliografică [11] aflăm peste trei mii de titluri de romane şi dramatizări după romane apărute în special în Anglia, dar şi în Franţa, Germania, Spania pînă la mijlocul secolului

[10] E. Burke, *Cercetare filosofică a originii ideilor despre sublim şi frumos*, trad. Anda Teodorescu şi Andrei Bantaş, Pref. Dan Grigorescu, Bucureşti, 1981.

[11] Montague Summers, *A Gothic Bibliography*, London, 1917.

trecut, a căror lectură produce o deprimantă impresie de producţie „pe bandă". Căci fie că titlurile anunţă *The Adventures of...*, fie *The Castle of...*, fie *The Mysteries of...*, povestirile reiau în variante onomastice şi geografice un tipar constant al unei intrigi (stare de echilibru preconflictuală — conflict dramatic violent — restabilirea echilibrului/ruperea lui definitivă) şi al procedeelor (suspens, descriptivism alternînd cu dramatism precipitat, supralicitarea emoţionalului fiziologic pe seama convenţionalismului psihologic). Multiplicarea variantelor, dirijată în exclusivitate de raţiuni comerciale, supralicitînd o falsă noutate, duce la perimarea temei. Reducerea variantelor la un prototip este primul simptom al îngheţării noului, al reducerii la convenţie şi clişeu. Exagerarea extremelor reverberează în sens invers, avînd ca efect minimalizarea şi ridicolul. Senzaţia cu orice preţ stă la limita prostului gust. Dealtfel esteticul se subordonează pînă la anulare efectului emoţional. Reacţia prin ofensivă şi satiră este însă promptă şi eficientă, cu efect corectiv. Pe lîngă recenziile severe care în numele unui binevenit spirit critic domolesc entuziasmul publicului pentru acest tip de romane, pe lîngă burleştile apărute în revistele vremii, parodiile lui Jane Austen *(Northanger Abbey)*, Thomas Love Peacock *(Nightmare Abbey)* sau James Hogg, Maria Edgeworth, Mary Charlton, Benjamin Thompson, Eaton Stannard Barrett au contribuit la consolidarea acelui curent general de opinie care a început să deosebească opera de produsul comercial.

Dar stilul gotic în proza de ficţiune, chiar devalorizat prin moda romanului negru, are importanţă ca fenomen de sociologia literaturii, ca unul din punctele de plecare ale romanului de senzaţie şi de colportaj care supravieţuieşte prin remodelări succesive pînă astăzi.

TWO VISIONS, TWO MODES OF EXPRESSION: PHILIP LARKIN AND TED HUGHES

IOAN AUREL PREDA

A parallel between two writers generally assumes as its ground the existence of a number of more or less essential similar features of, and elements in, their literary productions. In my paper, however, the ground for the comparative discussion of the poetry of Philip Larkin and Ted Hughes is, on the contrary, the essential dissimilarity of their visions and modes of expression, and the reason for attempting such a discussion is that to me these poets appear to typify, in an extreme form, no doubt, two fundamental attitudes in contemporary English poetry.

Trends in the poetry of this century can be distinguished from a variety of points of view. So we may group English poets into modernists, traditionalists, neoclassic, romantic, intellectualists, existentialists, and many other types. The attitudes or directions which I take Larkin and Hughes to illustrate are not coincident with any of these trends, though they do imply one of them or another. They may be summarily defined as, on the one hand, the strictly empiricist, and, on the other hand, the essentially mythopoeic, approach to the universe, to being. Each approach entails a multitude of consequences at the levels of vision, poetics and expression, the most important of which I shall try to describe, though, considering the stature of the two poets, it will hardly be possible, within the narrow scope of such a paper, to do them justice in any of these respects, so much so as their poetry also reflects their different, irreducible temperaments and individual lives.

Philip Larkin, seven years senior to Hughes, stands out among his contemporaries as the poet that has restricted his field of vision to a narrow focus on the human condition in present-day British society, a scene which he has been observing with penetrating eyes and describing with remarkable accuracy of detail. His first, and largely derivative, collection, *The North Ship* (1945), does not answer this description though, for, stamped by the influence of Yeats, it reveals an essentially romantic poet painfully aware of the disparity between the world of nature, where there is brightness and beauty, and the world of man, where there is only loneliness and lovelessness or, when there is love, it is short-lived ("The moon is full tonight", "Keep up the fire", "The horns of the morning", "Climbing the hill within the deafening wind", "Love, we must part now", "Morning has spread again"), and where

> "Time is the echo of an axe
> Within a wood".

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 329—335, Bucureşti, 1981.

But Larkin records this man-nature opposition simply as a fact, to which he gives dramatic, not reasoned expression, and whose whys and wherefores are, therefore, not gone into. He knows that nature is soulless and that, consequently, there can be no communion with it. Spiritual emptiness is the common factor of both worlds. Only that man's condition in his causes him to suffer, the beauties of nature being small comfort for his transiency, loneliness and unfulfilled need for love.

The impact of Hardy's poetry on Larkin in 1946 was a turning point in his poetic career. It altered the orientation of his poetry away from Yeatsean romanticism, strengthened some of the assumptions underlying *The North Ship* and was instrumental in crystallizing the vision and the manner of writing that have characterized his subsequent collections — *The Less Deceived* (1955), *The Whitsun Weddings* (1964), and *High Windows* (1974).

A first distinguishing feature of Larkin's poetry in these volumes is that it is free from what he has acidly called the "common mythy-kitty", in other words, from mythologizing. For him the universe is just the physical reality which man perceives. It is devoid of finality and moral significance and utterly indifferent to man. Nature is simply the environment in which we live and there is no point in deluding oneself into the belief that it is instinct with life and purposive benevolence and that it can therefore offer an escape from non-being. Nothing in nature justifies such a belief or leads one to it as Wordsworth was led in his childhood. Larkin did not, as a child, have such epiphanies and so, in his parents' garden, he

> "did not invent
> Blinding theologies of flowers and fruits,
> And wasn't spoken to by an old hat".
>
> ("I Remember, I Remember")

Hence his tendency to pooh-pooh such metaphysical illusions and romantic myths and to look life square in the face.

This has been Larkin's first "lowering of his sights", to use Donald Davie's phrase [1], with the effect that nature makes only a rare appearance in his poetry, though poems like the exquisite "Coming" or "The Tress" still show how keenly sensitive and responsive he has remained to the beauty of natural scenery. Otherwise his attitude towards landscape is one of detached objectivity. Thus, in "The Whitsun Weddings", the various aspects of the countryside which he catches sight of from the train evoke no emotional response in or comment from him and seem to be recorded with as indifferent an eye as the industrial images with which they intermingle or alternate. The description simply conveys, as it were, what anybody travelling that way sees, and gives no impression of premeditated and significant selection and arrangement of detail. Yet the reader feels that the contrast between the "Wide farms", the "short-shadowed cattle", the solitary "hothouse" and the "smell of grass",

[1] In *Thomas Hardy and British Poetry*, London and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 73.

on the one hand, and the "Canals with floatings of industrial froth", the "reek of buttoned carriage-cloth" and the "acres of dismantled cars" announcing the approach of "the next town, new and nondescript", on the other, *is* significant. It is even more clearly so in "Here", which is distinctly structured in terms of a country-town opposition, although the significance of this opposition to the poet is left to us to infer. But the "unfenced" existence which he discovers in the country on the seashore and which appears "untalkative" and "out of reach" suggests a nostalgia for a world uncontaminated by contact with urban civilization and spiritually remote from that of the large town (presumably Hull in the poem) with its "raw estates" within a "terminate and fish-smelling Pastoral of ships up street" and its "cut-price crowd" thronging the shopping centre in search of bargains.

"Going, Going", in *High Windows*, however, leaves no doubt about Larkin's feelings concerning the unchecked encroachment of urban, industrial expansion on the countryside which people noisily press for, unconscious or heedless of its ultimate consequences.

Having shut out the larger world from his poetry, Larkin has concentrated in his poetic universe so restricted on the theme of human failure and of the spiritual bareness and poverty of life in the affluent society of contemporary England, a life which to him is everywhere merely slow dying,

> "And saying so to some
> Means nothing; others it leaves
> Nothing to be said".
>
> ("Nothing To Be Said", 1964)

Hence his comparatively small poetic output (three collections since 1945) and within it the extreme economy of his utterance. But, as Calvin Bedient has put it, if Larkin says little, it is "because he sees too much. Like Ted Hughes, he feels pressed back into himself by a vision of unjustified and unjustifiable reality, but where this has finally provoked Hughes into desperate garrulity, it has all but frozen Larkin's mouth..." [2].

Larkin's is a poetry of disillusionment and of the wish for loneliness and oblivion, which lies behind the façade and beneath the surface of doing and having (cf. "Wants", 1955) and which translates man's alienation in bourgeois society. The desire of isolation makes mixing in society pointless :

> "Why be out there ?
> But then, why be in there? sex, yes, but what is sex?"
>
> ("Reasons for Attendance", 1955)

Personally he knows that he will never be able, like the more successful men, "to blarney" his way

> "to getting
> The fame and the girl and the money
> All at one sitting",
>
> ("Toads", 1955)

---

[2] *Eight Contemporary Poets*, London, Oxford University Press, 1974, p. 79.

and that he must put up with the uninspiring routine of the "toad *work*", because he does not have the courage to throw up the security that goes with a job and live by his wits as so many others do. From his solitude Larkin sees through the false pretences of affluent society into the spiritual emptiness of people's lives, which he portrays with a few revealing strokes. For such void and the stark realities which he depicts require a language and style, a mode of expression reduced to the simplest essentials, denuded of embellishments and straightforward. The tragic bareness of Mr. Bleaney's existence is vividly evoked through the description of the sordid room in which he had lived, of the equally sordid strip of littered building land showing from his window and of the monotonous pattern of his movements. For Larkin makes remarkable use of significant details and images, which he lets speak for themselves. And they do so most effectively indeed, because they are dense with meaning and rich in suggestive power. Poems like "The Whitsun Weddings", "Ambulances", "Sunny Prestatyn" (1964), "Livings", "The Building", "Show Saturday" or "The Explosion" (1974) stand out as painful pictures of spiritual and moral waste land, drawn with bitter, yet restrained, irony and in that level tone that is one of the hallmarks of Larkin's poetry. For this poetry has nothing obtrusive or glaring in it. On the contrary, it is constantly low-keyed and it is distinguished by the poet's firm control of emotion and tone, by carefully patterned stanzas and by complex rhyme-schemes, all in harmony with the vision and the themes.

If of contemporary English poets Larkin is one of the least assertive, Hughes, by contrast, has shown himself to be one of the most sinewy and vigorous. This was apparent in his very first collection, *The Hawk in the Rain* (1957), and has been amply confirmed by the volumes of poetry he has published since. Keith Sagar, his most receptive critic to date, regards him as "the most natural successor to the great English poets of the first half of the century, Yeats, Lawrence and Eliot", and claims that he "possesses the kind of imagination which issues in the purest poetry, visionary, revelatory poetry that sees into the life of things, that takes over where all other modes of apprehending reality falter" [3]. Hughes's is a characteristically romantic imagination, mythopoeic and oracular. His main concern has been with nature and with man's relationship to nature, an exploration which has always found its most appropriate means of poetic expression in symbol and myth. Hughes, however, has only gradually evolved the language of myth to make full use of it in *Crow* (1970). But already in *The Hawk in the Rain*, and then in *Lupercal* (1960) and *Wodwo* (1967) his nature poems bespoke a vision in which the creatures and the natural phenomena depicted were implicitly or explicitly related to a larger, cosmic, background, being seen as manifestations of what the poet has called the "elemental power circuit" of the universe. For the creatures he writes about are each, like Blake's tiger, a pack of compressed energy deriving from that circuit. The wings of the hawk in "The Hawk in the Rain" "hold all cration in a weightless quiet" as the bird hangs still in the "master-/Fulcrum of violence" during the storm,

[3] *The Art of Ted Hughes*, Cambridge, Cambridge University Press, Second Edition, 1980, pp. 1 and 3.

and when he is hurled to the ground by the weather "Coming the wrong way", it is as if the "ponderous shires" crashed on him. The caged jaguar is hurrying to and fro enraged in his prison "On a short fierce fuse" ("The Jaguar"). When the macaw is incited by the girl, its beak, wings and talons instantly "crash /The bars in conflagration of frenzy" ("Macaw and Little Miss"). The "locked black" of the bull's powers would, we feel, wreak havoc if the animal were aroused from his lethargic tameness ("The Bull Moses"). And the skylark, which must defeat gravitation to soar in the air and pour forth its song, is

> "Laden
> Like a bullet
> To supplant
> Life for its centre".
>
> ("Skylarks")

Owing to their functional perfection, Hughes's predatory creatures, streamlined by nature over aeons of evolution, are precision machines for killing, which is their sole *raison d'être*. "It took the whole of creation", tha hawk says in "Hawk Roosting",

> "To produce my foot, my each feather:
> Now I hold Creation in my foot
> Or fly up, and revolve it all slowly —
> I kill where I please because it is all mine".

The thrushes on the lawn appear equally terrifying,

> "More coiled steel than living — a poised
> Dark deadly eye, those delicate legs
> Triggered to stirrings beyond sense — with a start, a bounce, a stab
> Overtake the instant and drag out some writhing thing".

Pikes, in their turn, are "killers from the egg", a perfect blend of "submarine delicacy and horror", a "life subdued to its instruments".

The efficacy of these lethal animal engines in the struggle for survival which is life in nature is the result not only of their being ideally fitted for the job of killing, but also of the "diamond point of will" and the purposefulness with which nature has endowed them and which propel them with a force like that of gunpowder.

Things are not essentially different with flowers in Hughes's vision. His thistles display the aggressiveness of a band of Viking marauders and an indomitable will to live which enables them to stand their ground in the face of both beast and man. The slender water lily, on whose beauty no painter could improve, never starts, as it were, in the middle of the ruthless warfare which is going on in the air about her or at the touch of the prehistoric horrors that are crawling about her foot ("To Paint a Water Lily"). And the same iron will actuates the fragile snow-drop in

the pursuit of her ends,

> "Brutal as the stars of this month,
> Her pale head heavy as metal".
> ("Snowdrop")

These poems, as well as others like "Ester's Tomcat", "Second Glance at a Jaguar", "Bullfrog", "October Dawn", "November" or "Wind", are not mere descriptions, but insights into the inner life of the creatures and the plants and into the energies at work in nature, and, as P. R. King has pointed out, are "intended as comments on aspects of human life, particularly in man's relationship with nature" [4]. If the world Hughes depicts is often violent and cruel, this is because it is only the fittest that survive in nature. In this man, in his view, is inferior to the dumb creatures, which are not hampered in their actions by indecision and procrastination. The idea is most poignantly expressed in the following lines in "Thrushes":

> "Is it their single-mind-size skulls, or a trained
> Body, or genius, or a nestful of brats
> Gives their day this bullet and automatic
> Purpose? Mozart's brain had it, and the shark's mouth
> That hungers down in blood-smell even to a leak of its own
> Side and devouring of itself: efficiency which
> Strikes too streamlined for any doubt to pluck at it
> Or obstruction deflect.
> With a man it is otherwise. Heroisms on horseback,
> Outstripping his desk-diary at a broad desk,
> Carving at a tiny ivory ornament
> For years: his act worships itself — while for him,
> Though he bends to the blent in the prayer, how loud and above what
> Furious spaces of fire to the distracting devils
> Orgy and hosannah, under what wilderness
> Of black silent waters weep".

Man is the weaker creature because he has cut himself off from nature, has caged himself within an artificial world, has suppressed the power-giving life of instincts in himself and by his distrust of the creative imagination has blocked the main channel of communication between his inner world and the universe at large. In other words, he has broken away from the unity of being and has lost his wholeness in the process. This man — nature opposition is central to Hughes's thought and poetry. It is not, therefore, accidentally that the people whom he portrays in a number of poems are either such as are marked by defects that stem from a denial or deformation of nature (see, for example, "Secretary", "Egg-Head" and "The Man Seeking Experience from a Drop of Water") or such as, like Dirk Straightup or the tramp in "November", have developed an uncommon robustness and resilience through living in contact with nature, or, again, such as, like the performers in "The Acrobats", have acquired abilities that lie beyond the reach of ordinary men.

---

[4] *Nine Contemporary Poets: A Critical Introduction*, London and New York, Methuen, 1979, p. 115.

As Hughes advanced in the exploration of his central theme, he began increasingly to employ symbols and mythological subjects, as can be seen from "Lupercalia" (in *Lupercal*) and from poems like "Ghost Crabs", "Logos", "The Bear", "Theology", "Gog" or "Song of a Rat" (in *Wodwo*). Thus, for instance, the bear in the poem of that title has completely lost that vital and vivid animalness which his creatures are distinguished by in the earlier poems, becoming a pure symbol, while the agony and death of the trapped rat are a drama which assumes cosmic significance. At the same time, in "Logos", "Theology" and "Gog" the poet approaches the cosmological problem and the problem of the nature of being, which, together with the question of good and evil, will form the substance of the bleak and nihilistic mythic vision of *Crow*. But a discussion of the latter lies beyond the narrow scope of this paper.

The general impression which the poetry of Hughes makes is one of uncommon vitality and energy compressed into dense, full-bodied, concrete language, made up of ordinary-speech vocabulary, yet at the same time highly metaphorical, rushing forward like a mountain stream, yet kept under tight control within the banks of verse structure. Flamboyant and nervous, his mode of expression stands in sharp contrast to the subdued utterance of Philip Larkin, though it is not less strictly contained than the latter's. "The effect of power in Hughes's verse", Geoffrey Thurley writes, "originated, clearly, in the poet's confrontation with experience of a far deeper and more intense order than was generally evident in contemporary poetry" [5]. The tremendous tension that builds up in his poems reminds one of Hopkins and Dylan Thomas, with whom he compares favourably in terseness and vigour of sentence and image structure. But Hughes's verse can also be exquisitely delicate, as in "October Dawn" or "Snowdrop". Another striking characteristic of his poetic language is its remarkable mimetic force. It is, consequently, intensely dramatic, in the sense that it acts out what it conveys, as, for example, in "Horses" or in "Second Glance at a Jaguar". Finally, Hughes shows a preference for free verse and assonance, though he can as well use complex stanzas and regular rhyme with equal effectiveness.

[5] *The Ironic Harvest: English Poetry in the Twentieth Century*. London, Edward Arnold, 1975, p. 174.

LIRICA LUI TOMMASO CAMPANELLA

MICHAELA ȘCHIOPU

A vorbi de Campanella poetul, cu universul său bine determinat de sentimente, și de Campanella filozoful, preocupat doar să-și expună ideile și teoriile asupra științei și a cunoașterii, nu e posibil. Poezia sa e substanța intimă a filozofiei, iar filozofia sa e o gîndire poetică. Făcînd parte din celebra triadă de învățați, alături de Bruno și Galilei, în plin secol XVII, el are sufletul omului nou ce se formează la începuturile timpurilor moderne, dornic să cunoască în egală măsură lumea care îl înconjoară, ca și pe cea dinăuntrul său. E un *eu* care se măsoară cu universul, vrea să stabilească raporturi de o substanță nouă ale omului cu natura, cu celelalte ființe, cu Dumnezeu însuși. Întrebările pe care și le pune sînt: cît cunosc, cum cunosc și care e finalitatea acestei cunoașteri? Departe de a fi întrebări pur filozofice, ele sînt și întrebări psihologice, teologice, sociale, estetice și etice, care-l ridică la gradul de cercetător al întregii activități umane în societate. E filozof, elev al lui Telesio, prieten cu Galilei, e teolog, reformator al catolicismului, e revoluționar îndrăzneț ce vrea să schimbe lumea cu fapta, nu numai cu cuvîntul, e teoretician al statului burghez în formare, proclamînd egalitatea și libertatea în contra tiraniei, e poet sensibil ce cuprinde în imaginație visurile sale despre viitorul omului și al umanității. Credința sa în știință, în posibilitatea omului de a-și îmbunătăți condiția, e puternică și fără limite, conferindu-i acea fervoare de viață, care l-a susținut să pătimească 27 de ani de carceră grea la Napoli, acuzat ca inspirator al unei conjurații religioase și politice împotriva guvernului spaniol și încă trei ani la Roma, acuzat de erezie.

Filozoful Campanella și-a scris poeziile în închisoare, ca o descătușare a propriului eu, ce nu accepta limitele încarcerării umane. „Trăind în atmosfera aceea de exaltare reciprocă și de mari așteptări, adeseori fantastice", scrie unul din cei mai erudiți editori ai săi, Mario Vinciguerra, „care se nasc între cei cîțiva oameni obligați să suporte chinurile izolării, poeziile acelea nu erau doar manifestarea unei legături spirituale între ei, impulsionare, mîngîiere și uitare; își închipuiau că răspîndite în lume și cunoscute de personalități de seamă cu autoritate, ele ar putea trezi o atenție binevoitoare față de acei oameni nefericiți dar nu de disprețuit, ce putrezeau în subteranele din Castelnuovo".

Grație celebrității pe care o căpătase drept „călugăr filozof, conspirator, poet și quasi vrăjitor", a fost vizitat în carceră la Napoli de un tînăr învățat, Tobia Adami, în 1613. El intuiește capacitatea poetică originală a lui Campanella, înțelege că „partea substanțială a poeziilor era strîns legată de producția filozofică a acelui neobișnuit gînditor și alcătuia într-un

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 537—544, București, 1981.

fel comentariu liric". Reușește să publice în Germania, la Frankfurt, în 1622, în afara scrierilor filozofice ale lui Campanella, și un volumaș de 89 de poezii, cu comentariul autorului. Volumul se intitula *Scelta d'alcune Poesie filosofiche di Settemontana Squilla cavate da'suoi libri detti La Cantica con l'esposizione*. Numele face aluzie la cele șapte semne în formă de munți, existente pe capul lui Campanella, pe care el le considera profetice, iar Squilla (trîmbiță) era simbolul numelui de Campanella (clopot). Volumul apărut rămîne însă fără ecou în epocă. Abia mai tîrziu, romanticii germani îl descoperă ca filozof și poet. Leibniz deja îl considerase mai mare decît Hobbes în concepțiile morale, iar Herder, care îi cunoaște poeziile, publică 27 dintre ele în revista „Adrastea", cu o prezentare entuziastă a „noului Prometeu" și a versurilor sale. Prima ediție italiană a poeziilor apare tîrziu, în 1834, după care se descoperă și o serie de poezii postume. Principalele compoziții rămîn însă cele din *Scelta*, sonete, canțone și madrigaluri, cu comentariile proprii.

În centrul liricii sale se află în permanență *eul*, sigur pe misiunea sau predestinarea sa, pe puterea sa intelectuală și sensibilă:

„Io che nacqui dal Senno e di Sofia,
sagace amante del ben, vero e bello",

eul uman care dorește înainte de orice să cunoască:

„Di cervel entro un pugno io sto, e divoro
tanto, che quanti libri tiene il mondo
non saziar l'appetito mio profondo".

Într-unul din madrigale, acest eu e sintetizat cu toată forța imaginativă și poetică, ca o lumină în imensul întuneric al universului uman:

„Stavamo tutti al buio. Altri sopiti
d'ignoranza nel sonno; e i sonatori
pagati raddolciro il sonno infame.
Altri vegghianti rapivan gli onori,
la robba , il sangue, o si facean mariti
d'ogni sesso, e schernian le genti grame.
Io accesi un lume: ecco, qual d'api esciame,
scoverti, la fautrice tolta notte
sopra me a vendicar ladri e gelosi,
e que'le paghe, e i brutti sonnacchiosi
del bestial sonno le gioie interrotte:
le pecore co'lupi fûr d'accordo
contra i can valorosi:
poi restâr preda di lor ventre ingordo".

Dar Campanella e departe de a face din eu centrul universului, întruchipare a orgoliului și a egocentrismului. Natura nu se reduce la ceea ce omul poate cunoaște, dimpotrivă ea devine centru de gravitate al cunoașterii. Conștiința de sine e doar punctul de plecare, și în aceasta se exprimă esența filozofiei sale senziste, „filozofia naturală" sau noua știință, pe care o propagau și Bruno și Galilei, fundamentată pe fapte și nu pe

silogisme. Cunoaşterea trebuie să se bazeze pe contacte directe şi nu pe dogme, „le seconde scuole" :

"Il mondo è libro dove il Senno eterno
scrisse i propri concetti e vivo tempio
dove, pigendo i gesti e'l proprio esempio
di statue vive ornò l'imo e'l superno",

Lumea e deci o carte deschisă, un templu în care omul e învăţăcel, „il mondo è come casa nostra", deoarece toate fiinţele, întreaga natură e formată din aceeaşi substanţă.

Acest nou contact cu realitatea e resimţit de Campanella ca un principiu al unei lumi noi, un „renovatio mundi". Totodată, punînd problema eului care trebuie să ia contact cu „originalul", Campanella e conştient de drama nou apărută a cunoaşterii. Dacă „il mondo è un animal grande e perfetto", oamenii sînt „vermi imperfetti e vil famiglia". Delimitarea eului, sufletul închis în acei „sepolcri portatili" care sînt corpurile, nu ajunge decît la o slabă cunoaştere a animalului mare şi perfect care e lumea. Campanella imaginează o poetică imagine a sufletului, prizonier ce spionează lumea prin cele două strîmte deschizături ale ochilor :

„Or, l'alma, che nel corpo opaco alberga,
se stessa ignora, e l'altre vite, e Dio,
onde per buchi stretti affaccia, e spia
che cosa essa alma sia,
come ivi, e perchè stia".

Ştiinţa este „corto e falso", limitată la posibilităţile simţurilor. Eul uman are limite, fiind doar o parte a universului, puterea sa e slabă, deaceea Campanella blamează credulitatea, orgoliul de a se aşeza pe sine în centrul universului :

„Credulo il proprio amor fe'l'uom pensare
non aver gli elementi, nè le stelle
(benchè fusser di noi più forti e belle)
senso ed amor, ma sol per noi girare..."

Cît cunosc, fusese o întrebare gravă căreia Campanella îi răspunde cu filozofia naturală, influenţată de învăţătura lui Telesio. Cum cunosc, capătă un răspuns de influenţă platonică. Sufletul omului are posibilitatea de a cunoaşte doar dacă se identifică lucrurilor, depăşind limitele proprii, adică se difuzează în Dumnezeu (Lui), „s'illuia", verb ce aminteşte o mai veche creaţie dantescă. „În direcţia limitei, a exteriorităţii, noi găsim distincţia noastră asupra lucrurilor, percepţia pasiunii, falsitatea lucrurilor. În direcţia interiorităţii aflăm nu nefiinţa, moartea, ci fiinţa, viaţa, cunoaştem că lucrurile nu sînt ceea ce par, limita noastră", comentează Eugenio Garin teoria campanelliană. A trece de la individul limitat şi determinat la fiinţa infinită, rădăcină a totului, nu e posibil decît prin ştiinţă, prin gîndire, am spune noi, prin generalizare. Sentinţa lirică con-

densează gîndul filozofic :

„Gran fortuna è'l saper, possesso grande
più dell'aver".

Înțeleptul, savantul, devine astfel, în imaginația lui Campanella, un erou nemuritor :

„e'l fuoco più soffiato, più s'accende,
poi vola in alto, e di stelle s'infiora".

Această cunoaștere a infinitului, depășirea limitelor, nu înseamnă anihilare, fericirea ultimă a nirvanei propovăduită de înțelepții Indiei, ci o transformare continuă :

„essendo il viver nostro e delle cose nostre
morir continovo, che mai non vide
senza mutarsi, o mancando o crescendo;
ed ogni mutamento è qualche morte".

De la aceste concepte, de continuă transformare, de joc al esențelor și aparențelor, Campanella ajunge la relativitatea lucrurilor. Înțeleptul va înțelege „alfin questa comedia universale", în care „ogni bruttezza e male, /maschere belle son", și pentru această intuiție el „ride e gioisce". Cunoașterea devine astfel cea mai înaltă fericire la care un om poate aspira :

„Oh felice colui, che sciolto e puro
senso ha, per giudicar di tutte vite".

În acest moment poate Campanella înălța, în cea mai pură tradiție renascentistă, un adevărat imn omului, care va fi considerat, grație înțelepciunii sale, „un dio secondo". Scrie o psalmodie intitulată *Della possanza dell'uomo*, în care refăcînd istoria umanității, ajunge la momentul adevăratei demnități umane, aceea a științei :

„Ma ad ogni scorno l'uom cede e plora;
del suo saper vien l'ora — troppo tarda;
ma sì gagliarda, — che del basso mondo par dio secondo".

Finalul psalmodiei repetă cuvintele devenite un laitmotiv : „Pensa, uomo, pensa !".

Reînnoirea filozofică a lumii implică celelalte domenii ale manifestărilor umane : politica, morala, religia și estetica. Pentru Campanella înseamnă întoarcerea la epoca de aur, la o societate umană visată și edificată conform teoriilor utopice din *Città del sole*. Înseamnă abolirea egoismului, a limitelor impuse de eu. Transformarea morală a omului implică exaltarea virtuții și a nobleței sufletești, a adevăratei puteri omenești, a capacității sale de a iubi : „Io credo in Dio, Possanza, Senno, Amore", acestea sînt Primalitățile afirmate în *Metafisica*. Lupta omului va fi împotriva tiraniei (falsa putere), a sofisticii (falsa știință), a ipocriziei (falsa dragoste), cele trei rele mai grave decît neputința, ignoranța și ura.

Cele două concepte de virtute și noblețe presupun dragostea ca manifestare spirituală supremă, acea dragoste profesată de San Francesco, expansiune nelimitată a sufletului către întregul univers:

„Te, Amor, sfera infinita, alma e benigna,
che'n ciel di copia, in noi d'inopia hai centro
circondato dal cerchio sensitivo,
onde, chi sente più, più ama e gode,
io, che son teco a tutte cose dentro,
canto, laudo e descrivo".

Cei ce nu cunosc adevărata forță a omului, de a avea totul prin minte, noblețe și dragoste, formează o masă de ignoranți temători și servili, cuprinși într-o formulă laconică:

„Il popolo è una bestia varia e grossa,
ch'ignora le sue forze".

Campanella propovăduiește o nouă religie, care nu se limitează la cuvinte și nu stăruie în ignoranță. El intuiește forța acelui creștinism original, în care triumfa egalitatea și nu se predica idolatria. Om al timpului său, al istoriei trăite, filozoful nu rămîne la teorii și visuri. În Calabria devine inspiratorul și conducătorul unei conjurații împotriva guvernului spaniol, folosind accente petrarchești în descrierea sclaviei Italiei:

„La gran donna...
sta con le membra sue lacere e sparse,
e co'crin mozzi, in servitù meschina".

Exemplul poeziei sale, „nervoasă, înaltă, plină de seve, totodată neșlefuită și aspră", cum o caracterizează De Sanctis, „e antiteza acelei literaturi goale, sofisticată și grațioasă, apărută odată cu Marino". Un Jacopone da Todi al timpurilor noi, îl caracterizează Croce. Amîndoi criticii subliniază discrepanța între „lucrurile noi și înalte" pe care le scrie și „absolutul dispreț față de formă". De fapt e vorba, după cum remarcă Croce, de contrastul între virtuțile sale de profet, de apostol, de om al acțiunii și spiritul contemplativ al unui poet sensitiv și sentimental ce ar trebui să caute forma nouă și frumoasă. Poetica lui Campanella veștejește tradiția lirică în care se înscrie un Tasso, condamnată drept formală:

„In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentilezze
in ceremonie, e'l senno in sottigliezze,
L'amor in zelo, e'n liscio la beltate,
mercè vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardori, bugie e sciocchezze,
non le virtù, gli arcani e le grandezze
di Dio."

În poemele sale filozofice „instinctiva dispoziție dialectică apasă și seacă inspirația lirică", comentează Sapegno, „se observă lipsa unei elaborări literare, de rafinare și șlefuială, dar există peste tot o voință

de cînt, un suflu poetic difuz, ce demonstrează de la sine inspirația autentică a acestor poeme". Există, în întregul liricii campanelliene, accente devenite tragice, în care ni se relevă sufletul său chinuit de suferințele fizice și încercat de îndoielile credinții. Poezia ne apare atunci expresia „del mio vane pregare, /degli occhi secchi e del rauco esclamare". O disperare profundă și autentică ne vorbesc de drama sa umană :

„Temo che per morir non si migliora
lo stato umano, per questo io non m'uccido".

Poetul se simte abandonat și pierdut, chemîndu-l în zadar pe Dumnezeu :

„Quinci io pur sempre esclamo,
sera e di ti prevengo:
Libertà, Signor, bramo; —
e tu pur non m'ascolti,
ma volgi gli occhi altrove".

Ca mărturie a suferințelor, chemările și lamentările sale sînt întregite de descrierea cruzimilor fizice îndurate :

„Sei e sei anni, che'n penna dispenso
e l'afflizion d'ogni senso,
le membra sette volte tormentate,
le bestemmie e le favole de'sciocchi,
il sol negato agli occhi,
i nervi stretti, l'ossa scontinovate,
le polpe lacerate,
i guai ove mi corco,
li ferri, il sangue sparso, e'l timor crudo,
e'l cibo poco e sporco;
in speme degna di tua lancia e scudo".

Apropierea mitologică de Prometeu care „rubò il fuoco, e fu però carcerato nel Caucaso", îi străfulgeră prin minte, ne spune Vinciguerra, în anii prizonieratului în groapa Castelului S. Elmo (1604—1608), unde scrie *Lamentevole orazione profetale della fossa dove stava incarcerato*. Imaginile poetice sînt elocvente pentru condițiile sale :

„Qui un mar di guai confuso,
pien di mostri e di draghi,
sopra di me si aduna",

accentuînd ideia imobilizării într-o apă stătută, plină de coșmare :

„Sopra me si mostràro
tutti gli sdegni tuoi,
tutti mi circondaro,
come acqua tutti insieme;
ahi come stansi fermi!".

Mai mult decît suferințele fizice, pe Campanella îl umilesc abandonarea, injuriile morale cauzate de călăii săi. Disputîndu-se cu Dumnezeu și cu

propria sa conştiinţă, el ajunge la o totală neîncredere :

„Io teco disputando, vinto e lasso
cancello, e metto in bianco
le mie ragioni; in altro conto passo",

şi chiar la o revoltă faţă de injustiţia divină şi umană :

"Ma perchè più degli altri io fui soggetto
alle doglienze della vita nostra",

convins fiind de înalta sa misiune, de destinul său :

„Se favor tanto a me non si dovea
per destino o per fallo,
sette monti, arti nuove e voglie ardenti
perchè m'hai dato?".

Uimitoarea sa forţă intelectuală nu-i permite starea de lamentaţie şi disperare. E doar o faţetă a sufletului său. Cealaltă se exprimă în *Dispregio della morte*, patru canţone în care într-un dialog viu cu sufletul său :

„Anima mia, a che tanto sconforto?
forse temi perir tra immensi guai?",

stabileşte diferenţele ce există între chinurile corpului şi calmul libertăţii spirituale :

„Nè temer guerra chi a se stesso ha pace".

Ca şi în poezia filozofică, el concepe corpul ca pe o închisoare dată de natură, „una nativa prigion" :

„È tutto opaco il corpo che ti cinge,
e sol ha due forami transparenti",

şi realizează că onoarea omului se află în propria conştiinţă şi nu în aprecierea altora. :

„Tu morte viva, nido d'ignoranza,
portatile sepolcro e vestimento
di colpa e di tormento,
peso d'affanni e di error laberinto,
mi tiri in giù con vezzi e con spavento,
perch'io non miri in ciel mia propria stanza
e'l ben ch'ogn'altro avanza:
onde, di sua belta invaghito e vinto.
non sprezzi e lasci te carbone estinto".

Moartea, adică eliberarea sufletului, îi pare acum dulce : „La morte è dolce a chi la vita è amara", şi-l consideră fericit doar pe acela care ştie să trăiască în eternitatea sufletului : „Beato chi del tempo si transige". Revine la filozofia sa, considerînd durerea ca o „guardiana della vita",

„di Natura medicina e sferza", apreciind doar o viață plină de demnitate :

„Viver per fame infama è vita amara,
morte all'alma preclara,
che, sprezzando, ripara
più vera vita in gloria".

„Campanella", comentează editorul său Vinciguerra, „nu a fost un poet de artă pură, cum putea fi Bembo sau Poliziano. Poezia sa, care se ridică în unele momente atît de sus, cunoaște totuși, în amestecuri ciudate și ceva din poezia populară, din cea doctrinală și profetică, ca și din satira politică. Este deci o poezie niciodată șlefuită, adeseori colțuroasă și confuză, oglindă a faptelor și caracterului omului, ce avea ceva „din stîncăria muntelui „din Stilo". Am spune mai mult, poezia sa nu vorbește numai de omul Campanella și de întîmplările sale, dar și de marele său secol filozofic, de dispoziția generală spirituală, secol în care au trăit Bacon, Descartes, Galilei, Pascal, Leibniz, Spinoza. Lirica lui va surprinde deci bogatul reflex filozofic al timpului. În antichitate, realitatea era doar obiect al filozofiei și al liricii filozofice. Oamenii Renașterii își pun problema cum să cunoască această realitate, devenită deodată atît de plină, diversă, complexă. Drama cunoașterii, care îi frămîntă pe Bruno, pe Campanella, răsfrînge universul și natura înconjurătoare la lumea interioară. Relexele lirice ale acestei filozofii se manifestă prin abundență și infinitate pe planul ideilor și nu al formelor. E o factură modernă a gîndirii „din care țîșnesc idei, utopii, ipoteze, speranțe, aforisme, care sînt în parte adevărate presentimente și divinații ale noii lumi".

Senzația cea mai puternică care ne rămîne, citind poezia lui Campanella, e continua sa aspirație spre lumină, capacitatea formidabilă de a rezista și de a crede în libertate. În imnul închinat soarelui, *Al sole*, întîlnim această credință superb metaforizată :

„Esca io dal chiuso, mentre al lume sereno
d'ime radici sorge la verde cima".

Dacă am vrea să indicăm o poezie testament, atît pentru filozofia cît și pentru poetica sa, vom cita Madrigalul 8 din Cantona IV din ciclul *Dispregio della morte* :

„Se mai fia ch'uomo ascolte
queste sotterra ed in silenzio nate
rime mie sventurate,
pria che nascan, sepolte;
persieri muti e costume;
ch'io non ragiono a caso;
ma sperienza e Nume
e legge natural m'hanno persuaso".

LA LITERATURA CATALANA CONTEMPORÁNEA
INTRODUCCIÓN

JUAN MIGUEL RIBERA LLOPIS (Madrid)

El catalán, lengua hoy viva en Cataluña, Valencia, islas Baleares, Andorra, departamento francés de los Pirineos Orientales y Alguer (Cerdeña), surge de la fracturación de la primitiva unidad lingüística latina paralelamente a la formación de los otros romances. Fechado el hasta ahora primer texto conocido (fragmento de *Forum Iudicum*) en la primera mitad del siglo XII, la tradición literaria catalana cuaja rapidamente y, desde muy temprano, su cultura enlaza con las corrientes que siglo a siglo agitan el mundo medieval: la poesía catalana va a ser trovadoresca y provenzalizante, tanto en su contenido como en el empleo lingüístico del provenzal, hasta la irrupción del humanismo en Jordi de Sant Jordi (fin. s. XIV —1423, 1425) y Ausias March (1397 —1459), cuya inspiración dirige al poeta hacia el yo más íntimo y real, fruto de lo cual es la instauración definitiva del catalán como lengua poética; la prosa reflejará más pronto en el idioma vernáculo las conmociones políticas y espirituales que ciñen la realidad del medioevo (Ramon Llull, 1232, 1233 —1315, 1316), se introduce directamente en les nuevas directrices humanistas (Bernat Metge, 1340, 1346 —1413) y desemboca en la innovación más interesante, la instauración de la novela como género literario independiente (*Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, 1413, 1414 —1468).

La introducción del castellano como lengua de la corte a partir del advenimiento de los Trastámara (Compromiso de Caspe, 1412) y la acentuación del centralismo peninsular con los reyes de la casa de Austria, motivaron una castellanización de la superestructura social catalana que apartó, con el siglo XVI, al catalán de la realidad cultural coetánea. Es cierto que en catalán existirá una producción coincidente con la del 1500 castellano y con la del Barroco. También es posible introducirse con obras escritas en catalán en la ilustración del siglo XVIII. Pero los autores de estas épocas están tan abocados a una inseguridad cultural que tan pronto claudican a favor del bilingüísmo, como se deciden por el cultivo único del castellano (por ejemplo Juan Boscán). Por ello el legado más importante de esta impuesta „Decadència" nos lo ofrecen los cancioneros populares, creados por aquellos que mantienen vivo el catalán como coloquial.

Quizás sólo a partir de estos autores anónimos así como a partir de cierta reacción que arranca del siglo XVIII ante la implantación del Decreto de Nueva Planta (1716) que quitaba al catalán su oficialidad, sea comprensible la „Renaixença" catalana, movimiento al fin y al cabo coincidente con la regeneración romántica de los nacionalismos. Así ha de

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 545—549, Bucureşti, 1981.

entenderse la aparición de la *Oda a la Patria* de Bonaventura Carles Aribau (1833) y, fruto de ella, la reincorporación catalana a los caminos de la cultura occidental. Sin embargo, si la principal arma para esta causa erate la lengua, había que recuperarla de la larga disgregación sufrida durante tres siglos : con este fin se convoca el „Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana" (1906) y se funda el „Institut d'Estudis Catalans" (1907). Desde aquí se desarrollará el „corpus" científico necessario que permite la irrupción de les escuelas de historia y de filología (a partir de Pompeu Fabra) catalanas. Paralelamente la literatura entra de lleno en el „Modernisme" (Joan Maragall, 1860—1911), en el „Noucentisme" donde aún siguen latiendo los intereses por el desarrollo organizado de la cultura en el país, ahora por parte de la alta burguesía catalana que posibilita la convocatoria del citado congreso, y en el vanguardismo europeo. Todo ello en torno a Barcelona que, sustituyendo a la Valencia del siglo XV y desde el principio de este largo período de recuperación, se ha convertido en el centro cultural de los territorios de habla catalana.

LITERATURA EN TORNO A UNA GUERRA

Una fecha, 1925, nos sirve como punto de partida para el período que intentamos desentrañar. La imposibilidad del „Noucentisme" de crear una narrativa acorde con su estética, dados sus planteamientos irrealistas que según Joan Fuster sólo permitieron cierta presencia del cuento — sirva como ejemplo *La Ben Plantada*, 1911, de Eugeni D'Ors, espíritu director del movimiento —, se motivarán los primeros planteamientos sociológicos ante el fenómeno de la literatura catalana contemporánea. En la fecha citada aparecen dos textos muy concretos : En *La por a la novel la* Josep Maria de Sagarra llama la atención sobre la existencia de un público catalán que quiere leer narrativa catalana, la cual, además, de existir, atraería a las grandes masas que, a su vez, darían consistencia a una literatura hasta ahora reducida a círculos especializados. Carles Riba le contestará en *Una generacio sense novel la* justificando el estancamiento de la novela a lo largo de los primeros veinte años del siglo [1] y el predominio de la poesía, esforzada en la creación de un idioma literario del que, alcanzadas las necesidades expresivas de su tiempo, podrían valerse otros géneros.

Esta discusión que planteaba la mirada aún inevitable hacia un pasado „noucentista" y también hacia un futuro más dramático, desvela el panorama de toda teorización y logra que se plantee la cuestión debatita sobre una producción novelística más estable. Este renacimiento se da aún en una línea „neonoucentista" — desde el recuperado Puig i Ferrater a los jovenes Carles Soldevila, Cesar August Jordana, Miquel Llor... —, realizada bajo los auspicios de Riba, del psicologismo europeo o del costumbrismo. Y sólo posteriores autores serán capaces de ofrecernos las situa-

[1] Para Riba la novela es un género moralista que se desarrolla en un contorno humanista que impulsa el enfrentamiento y relación de determinadas psicologías, lo cual era imposible en una Barcelona abocada al terrorismo, medio negativo que obligaba al autor al olvido del grupo humano y a fijarse en la naturaleza y en si mismo, valiéndose de la poesía.

ciones provocades por la guerra y el exilio cuando el territorio español se estremezca ante una nueva realidad, aunque, para Yates, *El cercle màgic* de Puig i Ferrater y *Terres de l'Ebre* de Sebastià Juan Arbo descubren ya la paulatina eliminación de la narrativa „neonoucentista".

Ante este nuevo planteamiento, la crítica, ayer deformadora de la realidad según Yates, normaliza sus criterios y ayuda a consolidar el nuevo proceso, corriente de la cual es buen ejemplo Rafael Tasis i Marca, esforzado defensor del realismo novelesco a partir de la realidad barcelonesa como destino de la novela catalana. También la labor editorial reseñada por los ensayistas consultados — editorial Proa, „Biblioteca Univers", „Biblioteca Catalònia"... —, así como los premios literarios — Premi Crexells, 1928—1938; Premi dels Novel·listes 1935—1937 —, colaborarán en este relanzamiento. Este corte ante la actitud anterior y por el cual se intentaba reconciliar a la novela con el deseo explícito de purificación lingüística, es, según Yates, el que fortalece a la novela catalana para resistir dos cortes aún más tajantes, los de les postguerras de 1939 y de 1949. Tras este momento, los novelistas ayer innovadores — Mercé Rodoreda, Berenguel, Llorenc Villalonga —, junto a los debutantes — Pedrolo, Ferran de Pol etc., más las generaciones de los años 60 y 70 —, han logrado el mantenimiento de un género, la novela, definitivamente restablecido. Pero, cómo se forja este resultado en torno a las dos guerras? Para Fuster el período 1931—1961 descubre como la literatura catalana ha dependido de factores extraliterarios, políticos concretamente, dada la problemática en que se inserta el idioma, arma primera del nacionalismo: derogado el 5 de agosto de 1938 el "Estatut d'Autonomia para Catalunya" (9 — sept. — 1932), tras la guerra civil española el catalán deja de ser idioma oficial y se desmonta el andamiaje de la cultura catalana progresista — editoriales, enseñanza del idioma, medios de comunicación —, y la creación intelectual se reduce a ser conocida por las minorías.

Para Molas la contienda motivó en los dominios del catalán la emigración de la mayor parte de la población intelectual, la claudicación político-cultural de la clase burguesa y el cambio de ritmo de la vida de obreros y campesinos. Fruto de ello es un período de desorientación e inmovilismo mental que para él va de 1939 a 1959. Los autores se mantenían en sus actitudes y técnicas, las de la preguerra, en una línea ahistórica — los ya citados Llor y Berenguel, junto a otros como Maria Aurelia Capmany —, salvo excepciones — Joan Sales en *Incerta gloria*, 1956, y Mercé Rodoreda en *La plaça del Diamant*, 1962 —, en las que los personajes, dentro de un marco histórico concreto, son reconocibles. Junto a esta línea se desarrolla la tendencia naturalista que por vias innovadoras — Prudenci Bertrana, *L'impediment*, 1948 — acaba por der en la mitificación, siempre según Molas — Blai Bonet y sus *Cant espiritual*, 1935, y *El mar*, 1958.

Todos estos últimos títulos y sus fechas nos sitúan en la trayectoria de recuperación que la literatura catalana vive a partir de la misma postguerra. Papel determinante han jugado una serie de volúmenes a través de los cuales los dominios de habla catalana y sus habitantes intentaban recuperar su historia y entrar de lleno en la corriente de su tiempo: *Les formes de vida catalana*, 1944, de Molas, *Noticia de Catalunya*, 1954, de Jaume Vicens Vives y *Nosaltres, els valencians*, 1962, de Joan Fuster

buscan esta finalidad. Desde posiciones concretamente estéticas el mismo hálito se descubre en las extensas memorias de Josep Pla o en la continuación de las obras, cuyos comienzos habían sido cortados por el enfrentamiento civil, de Salvador Espriu y de Llorenç Villalonga: el primero abandona las lamentaciones esteriles para buscar la explicación de una guerra fraticida y la realidad en ella fecundada — *La pell de brau*, 1960 —; Villalonga, a partir de la sátira de un grupo social agónico — *Mort de dama*, 1931 —, acaba por internarse conscientemente en él ante la incomprensión por su parte del nuevo progreso — *Bearn*, 1962, *Desbarats*, 1965 —

Pero, Joan Fuster lo decía unas líneas antes, el problema de la literatura catalana nunca será estrictamente cultural y en las décadas que repasamos seguía atada a las concesiones que le permitía el poder político: en 1943 se autorizan las reediciones y la aparición de volúmenes nuevos de poesía en catalán; en 1950 se permite la publicación de traducciones al catalán y sólo tras 1958 puede comenzarse a hablar de normalización. Durante estos años habían aparecido las primeras revistas — „Germinabit", „Serra d'Or" — que, ajenas a la labor literaria, comienzan a incluir colaboraciones, junto a las propiamente literarias — „Poesía", 1944 —1945, „Ariel", 1946 —1951, „Occident", 1949 —1950... Mientras la poesía encontraba en ellas cierto campo para darse a conocer, la realidad de la narrativa era más problemática y sólo la creación de las primeras colecciones literarias permitidas — „Biblioteca Selecta", 1951, „Nova Col·lecció Lletres", 1953, „El Club dels Novel·listes", 1955 — comenzó a normalizar de verdad su acceso al gran público.

De este largo proceso sea quizás su personaje más ejemplificador el del propio escritor. Para Joaquim Marco se nos ofrece como falto de una profesionalización completa. Para lograrla no ha dispuesto de los medios debidos, pero hoy ha de aprovechar los que tiene a su favor — al tradicional vanguardismo catalán señalado por este crítico habría que añadir una referencia al halagador panorama de la cultura catalana, asegurado ahora en la paulatina aprobación de los nuevos estatutos de autonomía de los territorios peninsulares de habla catalana — para superar el sobrepuesto provincialismo y elevarse a cotas más altas. Joan Fuster destierra todo triunfalismo del actual esplendor de las letras catalanas — el supuesto „boom" literario no es tal si enfrentamos estas cifras: mientras en 1933 se publicaron 740 volúmenes, en 1966 sólo se había llegado a 548, cifra que desde luego ha aumentado en los últimos años pero que sigue siendo un buen ejemplo — para, desde una línea más paciente, comprender el desarrollo ya inevitable: de esos 548 volúmenes gran parte son traducciones y en toda traducción se descubre el vitalismo de aquel que desea conocer y superarse. Ahí está la realidad cultural catalana reflejada en su mayor y más oculto esplendor, aquel que la ha llevado a sobrepasar el autofolklorismo temido por Joaquim Marco.

Ante ésto, el único problema hoy por hoy aún grave es él de lograr la creación de una literatura catalana de amplio alcance que acerque

paulatinamente al gran público hacia los campos más diversos de la alta cultura en lengua vernácula, y el de la atracción del escritor hacia un medio normalizado en el que no tenga que sobrevivir como un ,,outsider'' de su propia sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

FUSTER, JOAN, *Literatura catalana contemporánea*, Madrid, Editora Nacional, 1975.
MANENT, ALBERT, *Literatura catalana en debat*, Barcelona, Ed. Selecta, 1969.
MARCO, JOAQUIM, *Sobre literatura catalana i altres assaigs*, Barcelona, Llibres de Sinera, 1968.
MOLAS, JOAQUIM, *La literatura de postguerra*, Barcelona, Rafael Dalmau editor, 1966.
YATES, ALAN, *Una generació sense novel·la?*, Barcelona, Edicions 62, 1975.

ASPECTE ALE PROBLEMATICII TEATRULUI — DOCUMENT

VIORICA NIȘCOV

Sistematizînd și simplificînd lucrurile, s-ar putea admite că, în mare, două au fost împrejurările istorice care, dacă nu au determinat direct, în orice caz au favorizat afirmarea în perioada postbelică, în Europa și America, cu anume ostentativă vehemență, a teatrului-document.

1) Prima se referă la experiența trecutului apropiat, aceea a fascismului de toate nuanțele, a „universului concentrațional, a războiului „cald" și „rece". La care s-a adăugat, în Statele Unite și în Europa apuseană, criza (socială, politică, morală) pricinuită de intervenția americană în Vietnam.

În esență, e vorba de experiența pierderii libertății și a dreptului la viață de către mase de ordinul milioanelor de oameni.

Este ceea ce a dus, pe de o parte, la interogații drastice privind răspunderea unor indivizi sau a unor grupuri pentru actele săvîrșite (Cum s-au putut săvîrși asemenea orori? Cine e vinovat? Răspunde fiecare numai pentru sine? Sau și pentru actele comise de colectivitatea căreia îi aparține prin naștere, cetățenie, împrejurări politice etc.? Pînă unde sîntem datori să ascultăm de legile statului în care trăim? Care este limita între loaialitate și trădare? Este posibilă neutralitatea? etc.).

Este ceea ce a dus, pe de altă parte, la amploarea unui anume simțămînt de incertitudine și suspiciune față de valorile și categoriile tradiționale ale culturii — religie, morală, artă — categorii care păreau a fi făcut dovada neputinței lor în fața calamităților istorice. Aversiunea pentru demagogia fascistă a readus totodată la ordinea zilei mai vechea îndoială (nutrită și exprimată memorabil, între alții, de un Hofmannsthal) cu privire la însuși cuvîntul scris sau rostit, la cuvîntul vehiculator de abstracții și plăsmuitor de ficțiune.

Toate aceste reacții — dar nu numai acestea — au născut o sete imensă de adevăr și dreptate. Oamenii vor să afle întocmai ce s-a petrecut în realitate, cum? și de ce? Ei doresc ca vinovații să fie pedepsiți, iar dezastrele trăite să nu se mai repete. Opinia publică înregistrează acum o fază de substanțială maturizare politică.

Aspirația către informare fidelă și completă a cerut satisfacție atît de la mijloacele de comunicare de masă (la rîndu-le factor important în orientarea opțiunii consumatorilor de bunuri culturale către sfera investigației evenimentului istoric) cît și de la plăsmuirile artistice în care „realul" domină masiv „ficționalul", *reportaj* și *memorii*, *pop-art*, *ciné-verité* și *happening*.

Rev. ist. teorie lit., tom., 30, nr. 4, p. 551—560, București, 1981.

Răspunzînd cererii și totodată determinînd cererea, intervine deci „explozia" artelor și literaturii faptului concret, a artei și literaturii cu statut documentar.

Este semnificativ că valul teatrului-document a fost, cel puțin aparent, provocat, între altele, de publicitatea făcută (1960/1961) procesului Eichmann (Zipes, 462). Reportaje detaliate ale dezbaterilor procesului, emisiuni T.V., „features", eseuri și studii care au popularizat și comentat pe larg crimele naziste, determinînd un puternic curent de opinie, care în Germania a izbutit să exercite o anumită presiune politică asupra autorității de stat în vederea — chiar și în plan legislativ — a urmăririi mai tenace și a sancționării mai aspre a vinovaților. Cît de adînc a răscolit procesul Eichmann conștiința poporului german o ilustrează, între mii de alte documente, și scrisoarea adresată de un grup de tineri președintelui *Bundestag*-ului, scrisoare care cerînd să se păstreze două minute de tăcere în întreaga Republică Federală în ziua pronunțării sentinței mărturisea:

„Cazul Eichmann ne-a făcut în fine conceptibilă vina făptuită în numele nostru, conceptibilă în dimensiunile ei de neconceput, în cauzele, în mijloacele, în realizarea ei — cuvinte care, gîndite pînă la capăt, se împotrivesc oricăror calificări" (apud F. Trommler, 77).

Procesul Eichmann, ca și procesul de la Frankfurt, care i-a urmat la scurtă vreme (1963—1965), au favorizat apariția unui nou mod, analitic, de a interpreta trecutul apropiat.

Cel de-al treilea Reich începe astfel să nu mai fie privit doar ca o lugubră încarnare a principiului malefic, abordabil doar prin imprecații și intuiție metaforică.

Într-una din cele mai interesante lucrări polemice care, pornind de la procesul Eichmann, propunea demitizarea, redimensionarea la scara cotidianului, a trecutului imediat, în *Eichmann la Iersualim. Un reportaj despre banalitatea răului*, Hannah Arendt pleda pentru demontarea imaginii „demonice" a conceptului de rău, ca operație prealabilă *necesară* unei înțelegeri corecte și profunde a istoriei recente:

„Ceea ce neliniștește în persoana lui Eichmann, scria ea, este tocmai faptul că el era ca mulți alții, și că aceștia mulți nu erau nici perverși, nici sadici, ci erau — și sînt — înspăimîntător, îngrozitor de *normali*" (apud Trommler, 78).

„Această carte este un reportaj" — anunță autoarea în preambulul scrierii sale, — căci numai atare formă este capabilă să înregistreze și să reproducă adecvat proporțiile concrete, efective, ale evenimentelor trăite. Numai această formă, care principial refuză să transgreseze realul în ideal, este în măsură să pună în lumină continuitatea dintre trecut și prezent, „trecerea fără dificultăți a lumii normale de ieri în lumea normală de astăzi" (Trommler, 78), este în măsură să mobilizeze resursele etice ale colectivității umane, în vederea unei confruntări critice și autocritice cu istoria imediată. Numeroși scriitori, dintre care mulți tineri, se pronunță acum împotriva literaturii absurdului, împotriva refugiului în lăuntrul subiectivității proprii, împotriva scriiturii ermetice. În locul dramei psihologice ori existențiale ei preconizează drama politică. În locul viziunii metafizice, polemica civică. În locul comunicării ocolite, prin metaforă, comunicarea nemijlocită a faptului real. În locul ficțiunii, documentul.

Poziţiile de care, spre pildă, mulţi dintre scriitorii germani înţeleg să se distanţeze în deceniul al şaselea, sînt limpede formulate de Peter Weiss în *Convorbire despre Dante* (Gespräch über Dante) — nu întîmplător ales ca centru de referinţă :

„Dante a pornit [...] să lucreze la acest text /e vorba de *Infern*-ul — n.n./ înarmat cu evaluări morale. Vedea vinovaţi pe care îi condamna. Păcătoşii trebuiau să plătească. Credincioşii aveau parte de pace veşnică. Literatura noastră, de la Kafka la Beckett, exprimă numai *lipsa* acestei justiţii superioare sau numai căutarea ei deznădăjduită. Aici nu se întrevede nici un fel de ameliorare, nici un fel de înţeles [...]. Dante, dimpotrivă, căuta un sens adînc. Pentru noi, sensul constă în cercetarea oricărei situaţii şi a mişcării ulterioare care duce la o schimbare a situaţiei date. Aceasta nu este însă altceva decît o *dezlegare* de propria noastră vinovăţie" (apud Trommler, 78).

2) Cea de-a doua împrejurare, de natură intrinsecă, care a favorizat apariţia în deceniul al şaselea a dramei documentare a fost pe de o parte existenţa, atît în Statele Unite cît şi în Europa Occidentală (mai cu seamă în Germania), a unei tradiţii relativ consolidate a teatrului politic, agitatoric şi polemic, destinat, cel puţin în intenţie, educării politice a clasei muncitoare (Piscator, Fr. Wolf, Brecht, Cliford Odets, spectacolele de tip Agitprop etc.) ; pe de altă parte, a operat, incontestabil, contextul cultural mai larg creat de şcoala naturalistă încă de la finele veacului trecut, fenomen din care se trage nu numai tradiţia teatrului pentru proletari ci şi cea a unei anumite direcţii *factologice*, dispusă să abandoneze ficţiunea în favoarea faptului real (vezi, spre pildă, în America, grupul „Muckraking Movement", romanele politice ale lui Upton Sinclair, în Germania, direcţia literară denumită *Neue Sachlichkeit* cultivînd reportajul, drama epică, subiectele de actualitate etc.).

Este altminteri o observaţie la îndemînă : între vechiul naturalism şi valul literaturii documentare postbelice există înrudiri vădite de ordinul filosofiei practice şi al metodei de lucru. Astfel, ar fi de reamintit că şi naturalismul resimţise, într-o epocă de expansiune industrială şi avînt ştiinţific, ca insuficiente şi compromise vechile mijloace de reprezentare artistică derivînd din toposul „divinei inspiraţii", al subiectivităţii geniului creator, liber de constrîngeri. Se invoca şi pe atunci *modernitatea* ca redare autentică a cotidianului. Ibsen, de pildă, îşi întocmise, spre prelucrare ulterioară, o colecţie de decupaje din ziare, Zola, Holz, Schlaf notau fidel tot ceea ce îi interesa din viaţa trăită, pînă şi crîmpeie de conversaţii. Apare aşa-numitul „Sekundenstil" care consemnează, pe intervale minime de timp şi cu precizie de automat, reacţiile comportamentale şi verbale ale personajelor.

Ar mai fi de reamintit apoi caracterul experimental, „ştiinţific", pe care încearcă să-l dobîndească activitatea literară (vezi Zola), prin efort de obiectivizare şi de cantonare în domeniul realului concret, reprodus adesea cu toată vigoarea.

Astfel, *Ţesătorii* a lui Gerhard Hauptmann reconstituia dramaturgic, pe baze strict documentare, evenimente istorice petrecute cu numai 50 de ani în urmă : răscoala ţesătorilor silezieni din 1840. Nu altfel aveau să

procedeze Rolf Hochhuth în al său *Vicar* (Der Stellvertreter), Peter Weiss în *Marat-Sade (Verfolgung und Ermordung J.P. Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade)*, ori Al. Voitin în *Procesul Horia*.

În fine, solidaritatea scriitorilor naturaliști cu clasele oprimate, revolta lor implacabilă împotriva abuzului, militantismul, angajarea politică de stînga etc. sînt prea bine cunoscute.

Dintre oamenii de teatru germani formați în climatul efervescent al cluburilor socialiste din primul deceniu al secolului, cel mai original și mai consecvent cu sine a fost Ervin Piscator. Alături de Brecht — cap de serie în domeniul retoricii dramatice moderne —, el rămîne printre predecesorii cei mai influenți ai teatrului-document din anii '60.

Piscator a fost *de fapt* cel care a inaugurat (începînd cu 1920) genul spectacolului documentar. Spectacol conceput ca montaj reportericesc de documente scrise și vizuale (proiecții de filme, fotografii, tabele satirice, grafice etc.). Gen practicat de el atît în Germania cît și mai tîrziu în America, unde aveau să se întreprindă dealtfel paralel și alte încercări de reînnoire a artei prin apelul la facticitate documentară [1].

Dar nu numai atît. Piscator urmărea declarat o revoluționare a teatrului și, prin aceasta, modificarea psihologiei consumatorului de teatru. Credea sincer în teatru ca forum politic, ca instituție destinată să colaboreze activ cu acele forțe care lucrau la revoluționarea structurilor sociale.

Programul său estetic va fi formulat în termeni combativi: „simplitate în expresie și structură, acțiunea limpede, lipsită de ambiguități, vizînd sensibilitatea publicului proletar, subordonarea oricărei intenții artistice scopului revoluționar" (*Das politische Theater*, 35).

Spectacolele montate pe măsura acestor exigențe de către el la *Volksbühne* (1924—1927), mai apoi la *Piscator Bühne* (1927—1929) din Berlin, au izbutit să netezească drumul pentru instituirea unor noi raporturi între scenă și public. „Tehnicizarea" modalității teatrale și epicizarea textului au zdruncinat iluzionismul scenic și tendința spectatorului de a se identifica pasiv cu obiectul reprezentării dramatice. Demonstrîndu-i-se, cu argumente clare, adevăruri de domeniul intereselor obștei, spectatorul era invitat să-și însușească în legătură cu acestea un *punct de vedere* activ, pe care să învețe a-l mînui în viața de zi cu zi, era invitat să stăruiască în direcția lucidității și a maturizării civice.

Și chiar dacă — contrar așteptărilor [2] — puțini vor fi fost spectatorii de condiție proletară care vor fi asistat la spectacolele lui Piscator, îi vor fi înțeles mesajul și acceptat demonstrațiile, nu e mai puțin adevărat că

---

[1] Vezi activitatea experimentală a grupului *Living Newspaper*, condus de Elmer Rice care între 1935 și 1939 se ocupă cu dramatizarea faptului social și politic la ordinea zilei, și ale cărui rezultate s-au concretizat în așa-numitele „jurnale vii", precum dramele epice: *Triple — A Ploughed* (1936), *One Third of a Nation* (1938), *Spirochette* (1938) etc.

[2] Anchete de dată recentă referitoare la originea socială a publicului teatrelor populare (gen T.N.P., Piccolo Teatro), pentru a nu mai vorbi de publicul teatrelor de avangardă cu marcată orientare de stînga („teatrul de guerilă" american etc.) demonstrează o participare muncitorească surprinzător de mică. Pentru Franța anilor '60 statistica înregistra în cel mai bun caz nivelul de 12 procente (J. Poulet).

acestea au creat realmente un curent de opinie și o *tradiție* a teatrului de militanță socială și agitație politică, care prin emuli și continuatori, de la John Dos Pasos la Léon Moussinac și frații Prévert, subzistă și astăzi sub diverse forme.

Piscator a fost acuzat că a neglijat într-un mod inadmisibil, în teorie și practică, latura estetică a teatrului, că inspirîndu-se din evenimentul zilei a sacrificat valoarea artistică a spectacolului unei îndoielnice eficacități politice.

Lucrurile sînt însă, firește, mai complicate. În ce îl privește, Piscator nu a negat niciodată importanța componentei *artă* pentru valoarea de ansamblu a unui spectacol. A voit doar să creeze o *artă funcțională* concepută pe măsura necesităților politice ale epocii. A-l condamna pentru aceasta este absurd. Nu numai pentru că, teoreticește, arta nu poate exista dincolo de problemele care îi frămîntă pe oameni, dintre care cele politice sînt fără doar și poate printre cele mai acute. Și nu numai pentru că *artisticul*, ca o categorie de relație, își subordonează în chip necesar idei morale, religioase, filosofice, sociale, culturale și *politice*. Dar și pentru că de la tragedia greacă la Shakespeare și de aici la Brecht *politicul* s-a dovedit, în mod practic și cu prisosință, a fi un cîmp de reflecție explicită, deosebit de fertil pentru artă.

Iar a decide astăzi în ce măsură spectacolele montate de Piscator cu patruzeci de ani în urmă se vor fi realizat și ca opere de artă este anevoios. Chiar dacă astăzi conceptul de artă s-a extins în asemenea măsură încît tinde să acopere cupluri atît de paradoxale, precum o pînză de Rafael și o cutie de conserve înrămată, un roman de Balzac și un poem *concret*, o dramă de Ibsen și un *happening* etc. Oricum — observația s-a făcut nu o dată — nu *politicul*, precum nici oricare alt domeniu de referință, este în sine în măsură să păgubească „valoarea artistică" a unei opere.

Pe de altă parte totuși nu se poate nega faptul că a admite din principiu ca singură posibilă doar arta-în-slujba-ultimului-eveniment-politic, așa cum preconiza dogmatic Piscator, este cel puțin la fel de păgubitor ca și a exclude politicul din artă. Ambele tendințe își au însă rădăcini istorice și logice explicabile. De-o parte, autodiscreditarea politicului prin abuzul de putere practicat milenii de-a rîndul a conferit domeniului *lucrurilor publice* reputația unui *ce* impur, nedemn de a fi primit în „incinta sacră" a artei. De altă parte, ca răspuns la tocmai aceste abuzuri, sentimentul — fie și nemărturisit — că tot ceea ce nu slujește împiedicării lor este condamnabil, respectiv orice act de artă neangajat în imediat nu poate fi decît futilitate, divertisment gratuit, inadmisibil lux. Mai mult. Se socoate uneori că arta, orice fel de artă, se constituie ca o impertinentă provocare la adresa suferințelor impuse oamenilor de vicisitudinile istoriei, și că a voi să transfigurezi artistic evenimente reale a căror amploare tragică a depășit nivelul curent este un act de imoralitate publică. Astfel, obiectînd *Vicarului* caracterul „prea artistic", Th. W. Adorno se întreabă, în termeni violent polemici, dacă este îngăduit să se vorbească de Auschwitz în versuri. Dacă în atari împrejurări nu se

manifestă mai curînd un soi de estetism „lipsit de rușine" [3], care sub pretextul agitației morale nu face decît să jertfească încă odată, mimetic, victimele prin degradarea lor la condiția de obiect de plăcere estetică sau de obiect al lăcomiei de senzații (apud Koebner, 439).

Or, și acest rigorism moral, larg împărtășit, va fi contribuit la instalarea fermă în cîmpul dramaturgiei postbelice a metodei documentare care, din principiu, se opune estetismului și spectaculosului ca modalități de a abate atenția consumatorului de artă de la *ce* (se comunică) la *cum* (se comunică). Iar o piesă ca *Vicarul* a fost atît de îndelung disputată și contestată tocmai pentru că procedînd la un soi de mitificare a persoanelor istorice părea să-și contrazică însăși condiția sa de gen: „documentar". Oare spectatorul — se întreabă Martin Walser — nu este despovărat de orice fel de îndoială în legătură cu sine în clipa în care scena, concentrîndu-se pe S.S.-istul „stilizat în bestie", îl descrie ca pe un demon a cărui asemănare cu persoanele în viață pare a fi doar întîmplătoare? Oare Auschwitz nu devine astfel o curiozitate care face să se uite tot ceea ce în realitate a fost atît de înfiorător? (apud Koebner, 439).

Nu se poate nega faptul că asemenea stilizări ridică net problema funcției justițiare a artei. Poate arta să facă dreptate? Este ea în măsură să distribuie sancțiuni și respectiv compensații pentru comiterea și, respectiv, pătimirea în real a violenței? Este cu putință ca o operă de artă care pretinde, în însăși această calitate, să ofere satisfacții pentru injustițiile suferite să nu-i apară victimei altfel decît imorală? Nu puțini sînt de aceea autorii care nutresc convingerea că operele de artă care tratează crimele istoriei recente sînt cu atît mai eficace (în demonstrație, în condamnare, în putere de convingere, în mobilizarea opiniei publice etc.) cu cît se realizează mai puțin ca *artă*, cu cît aproximează mai net condiția textului științific, prin autenticitate, rigoare, comprimarea subiectivității, relatare nudă a faptelor etc. Numai o înfățișare seacă, la rece, a evenimentelor, deliberat despuiate de comentariu emoțional, poate fi — nădăjduiesc autorii de teatru-document — pe măsura și la înălțimea adevărului.

Astfel, în *Ancheta* (Die Ermittlung), montaj condensat de acte de dosar ale procesului de la Frankfurt, este izbitoare insistența, în relatare, pe determinări cantitative (numărul ucișilor, dimensiunile încăperilor, capacitatea camerelor de gazare, a cuptoarelor, a ascensoarelor etc.), spațiale (plasarea precisă a obiectelor în încăperi, a încăperilor în corpurile de clădire, a acestora în ansamblul lagărului), temporale (fiecare eveniment este însoțit de precizarea exactă a momentului în care s-a produs). Se evită orice comentariu pe seama suferințelor oamenilor. Se descriu, în schimb, cu minuție de proces verbal, procedura și mijloacele de tortură

[3] Ar fi de precizat că paradigma tensiunilor sociale asupra cărora atrage atenția teatrul politic în genere este aceea a opoziției dintre aparență și esență, paradigmă dealtfel cu statut universal. Cel care, după tradiție, ar fi tras pentru prima dată un semnal de alarmă în legătură cu extinderea aporiei fundamentale a artei (ambivalența real/fictiv) asupra vieții politice ar fi fost Solon. Asistînd odată, în piața pubică, cu prilejul dionisiilor, la mascarada lui Thespis, care cu fața vopsită în alb se da drept altul, Solon îl întreabă dacă nu îi e rușine să-și mintă astfel concetățenii. Thespis răspunde că nu vede un rău în a-i distra pe oameni. La care Solon avertizează mînios: „dacă am îngădui astfel de distracții, n-ar trece mult și ne-am trezi cu ele și în politică" (Melchinger, p. 24).

și ucidere (împușcare, înfometare, gazare, injectare de fenol etc.). Modalitatea de cunoaștere astfel propusă este aceea a percepției imediate a concretului nemijlocit.

S-a obiectat în această ordine de idei că teatrul-document, în realizările anilor '60, nu ar fi literatură ci istoriografie, obiectivitate pură, factologie, „deșert al interpretării". În legătură cu *Ancheta*, Enzensberger formulează aceste critici aprige :

„În clipa în care a luat atitudine deschisă în favoarea artei angajate, Weiss a produs o operă care se abține de la orice comentariu, de la orice opinie, de la orice judecată și care prin însuși acest fapt renunță la condiția estetică a literaturii. În *această ascezâ* extremă se află un dram de resemnare. Renunțarea include și limba scriitorului : literatura ca istoriografie devine citat ; actul împotriva societății e în același timp aplecarea asupra documentului" (apud Șt. Aug. Doinaș, 174).

Doinaș, care comentează pasajul, arată însă pe bună dreptate că obiectivitatea preconizată de Weiss și incriminată de Enzesberger este iluzorie. Fie și numai simpla selecție a documentelor pledează în sine, în chip coerent, pentru o anume viziune critică asupra societății. Într-adevăr, comentariul la eveniment este prealabil scriiturii și *incifrat* în selecție și montaj. Uneori materialul faptic-documentar este astfel dispus încît e constrîns să-și elibereze sensul ascuns, iar spectatorul să vadă cu alți ochi lucrurile cu care era obișnuit. După expresia lui Brecht, „să se lase uimit de cotidian". Alteori comentariul este introdus deschis în discursul cîte unui personaj sau grup de personaje. În *Cîntecul Fantoșei lusitane* (Gesang von lusitanischen Popanz) a lui P. Weiss, de pildă, personajul desemnat prin cifra 2 comentează (în scena a 7-a) reacția guvernelor apusene la lupta de eliberare a popoarelor din coloniile africane ale Portugaliei, comentariu care subliniază solidaritatea internațională a capitalului financiar ;

„Occidentalilor afacerea nu le-a plăcut
Căci Portugalia era pentru ei un scut
Iar ei știu că e nevoie de credite respectabile
Pentru ca războaiele să devină rentabile.
(. . . . . .)
Erau credincioși înțelegerii pe care au semnat-o
Partenerii cu toți în N.A.T.O." (163).

Deseori *interpretarea*, sau mai exact direcția în care urmează să se interpreteze un fenomen dat, este sugerată printr-o suită de întrebări retorice, adresate publicului și instituind punctele de reper ale unei viziuni morale, filozofice ori politice coerente. În *Cazul Oppenheimer* (In der Sache J. Robert Oppenheimer) a lui Heinar Kipphardt sîntem confruntați cu întrebări explicite : „Unde se termină loialitatea față de un frate și unde cea față de Stat ? Este îngăduit ca un om să fie urmărit pentru opiniile sale " etc., întrebări care nu numai reclamă meditație pe seama faptelor relatate, dar indică și perspectiva în care aceste fapte se cuvin gîndite.

Procedee de ordinul construcției și al retoricii sînt, de asemenea, în chip univoc purtătoare de informație interpretantă. În *Cîntecul Fan-*

toșei comentariul este asumat de :

1) Selectarea și gruparea evenimentelor conform cu două axe de referință. Prima trimite la acte de exploatare și de agresiune. Cea de-a doua la reacția pasivă și respectiv de revoltă a victimelor.

2) Utilizarea — masivă — a ironiei. Declarația Fantoșei, spre pildă :

„Ținta mea este să salvez omul
din ispită și din abisuri
și să fac din el o ființă morală
mereu conștientă
de cele mai înalte valori
care se află dincolo de valorile efemere
ale tehnologiei" (135).

este decodată, respectiv interpretată, ca mesaj ironic, în pasajul imediat următor, recitat de personajul nr. 1 :

„Niciodată un atare sistem n-a ezitat
să-și lichideze dușmanii.
Primul său obiectiv e următorul:
ignoranță pentru întreg poporul.
Pe cît posibil nimeni să nu știe
nici să citească, nici să scrie,
e singurul mijloc să scape de necazuri.
Dacă li-s burțile goale
o să le treacă pofta să facă necazuri
n-o să aibă putere să se răscoale". (135).

Acest enunț este de fapt un dublu comentar. Odată contextual (își asumă funcția de a explica sensul enunțului anterior), a doua oară *în sine*, independent de poziția pe care o ocupă în context (explică motivele politice ale unui anumit tip de opresare politică). Montajul proiectat astfel contrapunctic, din *mască* și *demascare*, reprezintă un mod evident de interpretare a materialului faptic prin organizare corelativă.

3) Solicitarea la maximum a capacității de semnificare intrinsecă a evenimentului brut. Întîi prin renunțarea deliberată la orice podoabă retorică. Apoi, într-un soi de abținere ostentativă de la comentarea acelor evenimente care în cadrul mesajului vorbesc de la sine și pe care orice destinatar este în măsură să le evalueze grație contextului cultural.

Paradoxal, expunerea nudă a unor astfel de evenimente se constituie spontan în propriul său comentar. O relatare ca aceasta :

„Mă numesc Ana, sînt femeie-n casă
într-un apartament din Nova Lisboa.
Stau într-o suburbie mocirloasă.
Cînd crapă-n zare zorii purpurii
prepar terci de porumb pentru copii,
pînă în centru fac distanță bună.
Însărcinată în a șasea lună
douăsprezece ore-n șir azi am lucrat,
aș vrea s-ajung acasă cît mai iute.
Copilul mi-e bolnav de pojar,
trebuie să plec cu el la dispensar" (153).

nu mai are nevoie în imediat de nici o explicație.

Trebuie subliniat că dramaturgia lui P. Weiss, în exemplarele ei cele mai caracteristice, nu are o structură dialogică şi continuă, ci una monologică şi discontinuă. Nu are caractere. Nu are protagonişti care prin tensiune psihologică să se înfrunte prin vorbe şi fapte într-o încleştare decisivă. Nu are nici măcar agenţi abstracţi şi acţiuni simbolice. Structura ei este o alternare de enunţuri de semn contrar. Acestea nu se ciocnesc ci trec unele pe lîngă celelalte, expunîndu-şi succesiv încărcătura informaţională. Este ca un fel de emisiune de ştiri şi comentarii pe două canale paralele, emisie dirijată pentru ca una din serii să-şi vădească implicit, din punct de vedere moral şi politic, justeţea; cealaltă, injusteţea.

Lipsa acţiunii, a dimensiunii psihologice, a spaţiului interior creat prin intercomunicarea personajelor conferă dramaturgiei lui Weiss un caracter subliniat abstract, în ciuda referinţei concrete stăruitoare.

Alt tip de dramă-document, precum cel ilustrat de Hochhuth sau Kipphardt, valorifică şi mai evident planul comentariului, constituindu-se, de la un cap la altul, ca dezbatere deschisă de *probleme*.

Un caz interesant îl prezintă *Joël Brand* (Kipphardt). Asistăm la eşecul unei „afaceri". Eichmann oferă punerea în libertate a unui milion de evrei în schimbul a 10000 de camioane, material strategic, ofertă care, dintr-un motiv sau altul, nu este acceptată.

În ansamblu, textul ilustrează demersul unei autentice negocieri [4]. Abstract vorbind, dispunem de: premizele tînguielii, mai exact al trocului, presupunînd obiectele ce urmează a fi schimbate, cele două părţi interesate în schimb (reprezentate de S. S., respectiv de *Joint* şi *Sochnuth*) şi un terţ cu rol de mijlocitor (Joël Brand). Apoi ni se înfăţişează conţinutul propriu-zis al negocierii. Acesta din urmă epuizează în enunţuri de ordinul interpretării: pertractările lui Brand cu Eichmann (în privinţa termenelor, condiţiilor şi obiectivelor de troc) pe de-o parte, încercările lui Brand de a-şi convinge interlocutorii din tabăra aliată (fie în sensul de a-i determina să acţioneze conform propunerii lui Eichmann, fie de a-i hotărî să se abţină de la orice acţiune violentă) de cealaltă parte.

Un plan secund de interpretare, inclus primului, întruneşte comentariile pe care le sugerează neobişnuita propunere a lui Eichmann. Care îi poate fi sensul? Ofertă perfidă, formulată doar spre a fi refuzată şi a-i da lui Eichmann prilejul de a arunca răspunderea eşecului pe umerii părţii adverse? Mod de a sonda poziţia Occidentalilor faţă de politica rasistă a lui Hitler? Chip de a lua legătura cu aceştia în vederea iniţierii unor tratative separate, fără participare sovietică şi deci mod de a submina unitatea aliaţilor [5]. Fiecare din aceste interpretări posibile alcă-

[4] Autorul a utilizat protocoalele înregistrate pe bandă magnetică ale procesului Eichmann, documente din perioada 1933—1945, publicate de W. Hofer în *Der Nationalsozialismus, The Schellenberg Memoires*, London, 1956 etc.

[5] O sinteză de interpretări pe margirea „afacerii", este, spre pildă, textul Agenţiei Reuter citit şi, la rîndu-i, comentat de Eichmann: „Este de mult evident că potentaţii germani, în faţa certei lor înfrîngeri, îşi întăresc străduniile de a şantaja, înşela şi desbina pe Aliaţi. Din surse demne de încredere am aflat că germanii au deportat şi gazat în Polonia, în ultimele luni, 400.000 de evrei maghiari. Cu indicaţia că aceeaşi soartă îi aşteaptă şi pe restul evreilor, naziştii au trimis doi emisari în Turcia cu o propunere de şantaj. Naziştii ar urma să elibereze pe evreii rămaşi în viaţă contra camioane şi alte materiale de război care, zic ei, nu vor fi folosite pe frontul de vest. Întreaga afacere este una din cele mai dezgustătoare ale acestui război. Propunerile vin, se pare, din partea Gestapo-ului. Examinate de Aliaţi, ele şi-au dovedit lipsa de seriozitate" (492).

tuiesc pas cu pas conținutul explicit al dezbaterilor dintre personaje dar și conținutul întrebărilor implicite, neformulate și nerezolvate. După cum nerezolvat și ca atare obiect a mai multor versiuni posibile oferite spectatorului este și motivul eșuării negocierii. Versiunile merg de la „nu se știe bine de ce" la invocarea unei determinări complexe (birocrație, neîncrederea în propunerea germană, lipsa de interes a aliaților etc.).

Un al treilea plan de interpretare, deductibil din primele, instituie și un ultim registru de semnificație, de ordin moral și politic : condamnarea nazismului pentru a fi introdus între oameni raporturi de sclavaj, pentru a fi recurs la genocid.

La acest nivel constelațiile punctelor de vedere se regrupează pe matricea procedurii judiciare.

Textul se încheagă astfel ca loc geometric al semnificațiilor și al semnificațiilor de semnificații în jurul actului negocierii. Literar, tema *violenței* este aici incifrată în tema *interpretării (a construcției*, în termenii lui Todorov). Desfășurarea ei țese o complicată canava de strategii prin care fiecare din părți încearcă să cîștige cît mai mult și să piardă cît mai puțin, în care fiecare *agent* este concomitent și *pacient*, în care fiecare parte încearcă să-și mascheze intențiile și să le demaste pe cele ale adversarului. Eichmann propune trocul bănuind organizațiile evreiești suficient de puternice pentru a-l accepta și împlini. Acestea, la rîndu-le, pe de-o parte se îndoiesc de buna credință a lui Eichmann, pe de altă parte nu dispun de mijloacele necesare (libertate de acțiune, unitate a punctelor de vedere) spre a acționa. Rezultă tergiversări. Cercul interpretărilor, al supozițiilor, al amînărilor deliberate, al propunerilor și contrapropunerilor se închide în clipa în care Eichmann este confruntat cu versiunea interpretativă a „afacerii", oferite de agențiile de presă occidentale. În acest punct jocul strategiilor se încheie într-un eșec bilateral.

În ansamblu avem de-a face în *Joël Brand* cu drama acțiunii împotmolite, cu drama *interpretării* care amînă *acțiunea* și i se substituie.

BIBLIOGRAFIE

1 ARENDT, HANNAH, *La crise de la culture*, Paris, 1972.
2 DOINAȘ, ȘT. AUG., *Teatrul agitatoric al obiectivității*, în „Secolul XX", 1970, nr. 3.
3 KIPPHARDT, H., *Joël Brand*, în *Deutsches Theater der Gegenwart*, hrsg. von Karlheinz Braun, I, Berlin und Frankfurt, 1967.
4 KOEBNER, TH., *Dramatik und Dramaturgie seit 1945*, în *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945* hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
5 MELCHINGER, S., *Geschichte des politischen Theaters*, Hannover, 1971.
6 PISCATOR, E., *Das politische Theater*, Berlin, (1929).
7 POULET, J., *Le théatre populaire*, în *Enciclopaedia Universalis*, vol. 15, Paris, 1973.
8 TODOROV, TZ., *La lecture comme construction*, în „Poėtique", 1975, nr. 24.
9 TROMMLER, FR. *Der zögernde Nachwuchs. Entwicklungsprobleme der Nachkriegsliteratur in Ost und West*, în *Tendenzen der deutschen Litteratur seit 1945*, hrsg. von Th. Koebner, Stuttgart, 1971.
10 ZIPES, J. *Das dokumentarische Drama*, în *Tendenzen der deutschen Literatur*, Stuttgart, 1971.

PROBA MITULUI ȘI PROBA TEORIEI

LIVIUS CIOCÂRLIE

Adesea, literatura face evident un adevăr pe care Mircea Eliade îl formulează astfel : „...conținuturile și structurile inconștientului prezintă similitudini uimitoare cu imaginile și figurile mitologice" [1]. Printre scenariile mitologice la care omul modern continuă să fie sensibil se află *inițierea*. Spre verificare, înainte de a demonstra persistența acestui scenariu la un scriitor actual, îl voi prezenta într-o variantă descrisă de Plutarch [2].

Deoarece mitul povestit de Plutarch relatează despre experiența sufletului după moarte și nu nemijlocit despre inițiere, trebuie reamintit că : „Există o similitudine evidentă între moarte și inițiere" [3]. Iată, așadar, după Plutarch, principalele aspecte ale mitului :

După moarte, sufletul despărțit de corp este ca un *navigator* căzut din corabia sa în *abis*. Scufundat în ape, nu recunoaște *nimic din ce văzuse pînă atunci*. O *culoare extraordinară* și o *anumită tensiune* sînt semnele abisului. În spațiul lui, sufletele *se duc peste tot*, în toate direcțiile, cu o *uimitoare viteză*. Unele țîșnesc în sus și se pierd în tării, dar cele mai multe se rotesc într-o *mișcare dezordonată*, una *fără rațiune* și *fără alegere*, deci improvizată de hazard. Sufletele *se răsucesc asupra lor însele*, parcă *lovite de demență*, căci *nu sînt conștiente, nu înțeleg* și scot *sunete neinteligibile*. Descriu cercuri în jurul unui abis și mai adînc — deci un abis în abis — ; trecîndu-i hotarul, se eliberează de *hazard* și de *neliniștea fără pricină*, fiind acum cuprinse de *beție* și de *voluptate*. Se mîngîie unele pe altele, *rîzînd* și *bucurîndu-se* în plăceri. Este *locul uitării* — al uitării condiției omenești ; dincolo de acest prag, se afirmă că sufletele vor intra în *locuri pure*, vor fi chiar ele de aici înainte *pure* și *sfinte* și vor dăinui *fără constrîngeri*.

Apropierile ce se pot face mai ales între partea mitului care descrie evoluția sufletelor într-un fel de spațiu maritim învolburat și unele fragmente din literatura universală sau română mi se par evidente. De fiecare dată este vorba — ca în inițiere — despre o moarte sau despre năzuința către o moarte ce desființează o condiție pragmatică și promovează într-un spațiu miraculos. Amintesc, dintre referenții literari posibili, ultimul cînt din *Infernul*, înainte ca Dante — sufletul ce se inițiază — să pornească

---

[1] Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1975, p. 177.

[2] Cf. Jean Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines ésotériques*, Paris, Payot, p. 87 — 89.

[3] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1974, p. 156.

Rev. ist. lit. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 561—565, București, 1981

„spre lumea albă a luminii", corabia beată rimbaldiană, *Vaporul morţei* al lui Macedonski, înotul balenelor în jurul unui punct central la Melville, zborul sturzilor la Lautréamont, *Vînătorul Gracchus* al lui Kafka, *Lacul rău* voiculescian, cutare scenă din *Thomas l'Obscur* de Maurice Blanchot etc. Exemplele se pot înmulţi. Voi propune o altă apropiere — de poetica şi de poezia lui Henri Michaux.

În *Les grandes épreuves de l'esprit*[4], meditaţie asupra experienţei mescaliniene, scriitorul francez distinge trei stări ale eului. Ar exista, mai întîi, *eul cotidian*, cel necesar adaptării, omogen, dedat activităţilor utile, calculator. În tot ce întreprinde, are o „viteză de pieton", iar limbajului îi dă funcţie exclusiv comunicativă.

S-ar adăuga eului cotidian *gîndirea inconştientă (le penser inconscient)*. O caracterizează hiperactivitatea. Zonă de manifestare a pulsiunilor şi dorinţelor, gîndirea inconştientă este rapidă, violentă, fragmentată. În spaţiul ei, totul se transformă fără încetare, toate constrîngerile sînt învinse, iar contradicţiile nu se domolesc nici un moment. Gîndirea inconştientă produce un flux inepuizabil de imagini puternic colorate şi înnoite mereu.

În sfîrşit, a treia stare a eului, *nimicul (le rien)*, ar fi ca un spaţiu imaterial, esenţial, în care diferenţele se şterg, eterogenitatea dispare, diversitatea devine similaritate, repetiţie a lui *acelaşi*. Eul scufundat în nimic se află în deplin acord cu el însuşi şi se bucură de o fericire continuă. Uşor, necorporal, inactiv, el nu lasă urmă — nu scrie.

Nu este greu de observat analogia ce se poate stabili între această schemă şi mitul prezentat mai sus. Agitaţiei căreia îi este expus sufletul după moarte îi corespunde *gîndirea inconştientă*, iar beatitudinii finale *nimicul* lui Michaux. Mitul nu descrie starea sufletului în timpul vieţii dar, prin scădere şi deducţie, se poate presupune asemănarea lui cu *eul cotidian*.

De asemenea, există o analogie între cele trei stări ale eului şi feluritele moduri de funcţionare a limbajului. Primul stadiu — cel cotidian — echivalează cu acela al limbajului comunicativ, lipsit de atribute poetice. Ceea ce Michaux numeşte *gîndire inconştientă* implică proprietăţi care corespund unor trăsături ale limbajului poetic modern, aşa — mai ales — cum le definea teoria textului.

Potrivit lui Roland Barthes, textul este „o împletire continuă"[5] ce eliberează „focurile limbajului (aceste focuri vii, aceste lumini intermitente)" (p. 29); textul suportă „toate acuzaţiile de ilogism", chiar şi „supremul oprobriu: a se contrazice" (p. 9), căci în el „forţele contrare nu sînt în stare de refulare" (p. 52); textul amestecă „toate limbajele" (p. 9) şi „poate, dacă vrea, să atace chiar structurile canonice ale limbii" (p. 51); în el, „limba este redistribuită", iar „redistribuirea se face totdeauna prin rupturi" (p. 14); deci, îl caracterizează „violenţa" (p. 15), dar nu violenţa pentru ea însăşi, ci tocmai pentru acea ruptură care „face să se clatine temeliile istorice, culturale, psihologice, ale cititorului, consistenţa gusturilor şi a valorilor sale" (p. 25), adică — pentru a reveni la termenii lui Michaux — textul se rupe de *eul cotidian*.

---

[4] Henri Michaux, *Les grandes épreuves de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1966.

[5] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 101. În continuare, citez din aceeaşi ediţie.

Aceeași funcție i-o atribuie Michaux *gîndirii inconștiente*, însă fără să vadă între aceasta și literatură ceva comun. Dimpotrivă, deși o numește „sărbătoare barocă", i se pare „antiliterară". În concepția lui, *gîndirea inconștientă* are doar misiunea secundară de a face posibilă trecerea eului din starea cotidiană în *nimic*. Acesta — ideal de armonie, puritate, rarefiere, omogenitate și esențializare metafizică a sensului — este comparabil cu limbajul poetic romantic, iar Michaux și-l asumă ca ideal.

O poetică similară teoriei din *Les grandes épreuves de l'esprit* este filtrată metaforic în poemul *Clown* din culegerea *Peintures* (1939). Lexicul principal și imaginile poeziei se pot distribui în trei serii ce corespund, respectiv, *eului cotidian*, *gîndirii inconștiente* și *nimicului*.

Eul se găsește fixat „departe de mări" (să ne reamintim mitul povestit de Plutarch), este prins în ceea ce pare „a fi indisolubil apropiat", în „pudoarea" sa și în „mizerabilele combinații și înlănțuiri din fir a păr". Eul se crede „cineva", se aliniază cu semenii săi „demni", este mînat de *ambiții* și își face o idee înaltă despre „importanța" lui.

Or, adevărata aspirație a ființei este alta, și anume să se avînte pe „mare", „să fie nimic și nimic altceva decît nimic". Se va afla atunci într-un „spațiu hrănitor", într-un „loc îndepărtat", în „infinitul spirit subiacent deschis tuturor". Pentru ca ființa să ajungă acolo, trebuie ca eul să se prefacă în neant. Însă anularea necesară a eului nu se poate săvîrși decît printr-o acțiune violentă, în stare să taie odgoanele care-l țin departe de larg. De aceea, trebuie să i se *smulgă* ancora, pentru ca el *să lase să-i scape (lâcher)* ce-i este apropiat. Verbele care denumesc acțiuni agresive se succedă cu o frecvență uimitoare în poem: *a despica*, *a răsturna*, *a rupe*, *a face să se rostogolească*, *a sugruma*, *a expulza*, *a doborî*. Toate la un loc alcătuiesc operația căreia trebuie să-i fie supus eul cotidian. Pe de altă parte, dar în același timp, ca să se purifice, eul va adopta o atitudine paradoxală, asemănătoare celei a clovnului mallarméan *(Le pitre)*. Și anume, se va acoperi de ridicol, va fi saltimbanc, se va bălăci în grotesc:

„CLOVN prăvălind în batjocură, în ridicol, în derîdere chipul pe care mai presus de toate îl dădusem importanței mele" (trad. Vasile Nicolescu).

Așadar, accesul ființei către nimicul metafizic este mijlocit de violență corporală și de deriziune. Pentru a reveni la termenii teoriei, s-ar zice că ființa caută spațiul romantic străbătînd textul modern.

În opera sa, Michaux s-a străduit să-și ilustreze poetica, dar un proces tenace n-a încetat să compromită valorile acesteia. Aspectul cel mai grav constă în relativa mediocritate a poemelor fidele poeticii mai sus înfățișate. Cînd consacră versuri „oceanului deschis", „oceanului purtător de plenitudine", ele sînt plate și livide. Cu versuri ca următoarele, Michaux nu și-ar fi dobîndit locul important pe care-l ocupă în literatura actuală:

pétales ouverts
pétales sans fin, parfumés du parfum de l'indicible
la fleur du perpétuel
fontaines
le pouls de la fenêtre s'éveille
le pouls lumineux du point du jour
éblouissant
éblouissant
(din vol. *Paix dans les brisements*, 1959).

Totodată, se observă la Michaux un proces de subminare a propriilor sale valori simbolice. Iată, spre exemplu, *albul*, proprietate și aproape nume al *nimicului*. În *L'infini turbulent* (1957), albul există într-un fel surprinzător : el *agaseaza*, *împroașcă*, *țîșnește din toate părțile*, este *fremătător* și *vertiginos*, *straniu* și *delirant*. În *Misérable miracle* (1956), aceeași corupție a valorii supreme care ar trebui să fie albul : „Alb nebun, exasperant, strigător de albeață. Fanatic, furios, spărgător de retină. Alb electric atroce, implacabil, asasin". Printr-o supremă deriziune, Dumnezeul *alb* se transformă în maimuță („Dumnezeu al'albului'. Nu, nu (Dumnezeu ; maimuță urlătoare").

Eul trece atunci printr-o *experiență a nebuniei*, în decursul căreia nimicul și eul însuși se textualizează. Albul „va fi în curînd violet" — violet, culoare perfidă, indefinisabilă, amestec, degradare a azurului celest — și „cenușiu" — invazie a negrului în imaculatul alb. Vidul se va umple de „păienjeniș". „Zebruri — vibrații — zigzaguri" vor străbate eul, neîncetate linii ce se frîng „în mii de aberații" se vor răsuci „grotești", închipuind fețe schimonosite pe care poetul, expus acum incertitudinii („... un nu știu ce (...) vertiginos", spune el) le numește cu amară ironie „singurele nave ce pornesc". Altfel spus, asistăm la o inextricabilă întrepătrundere a *nimicului* cu *gîndul inconștient*, la o transformare a spațiului pur (romantic) în text (modern).

Fragmente întregi din același volum sînt vaste metafore textuale. Așa, următorul, în care cuvîntul *punctuație* servește de revelator :

> Nu fără zigzagate linii, nu fără transversale falii, nu fără dîre-n chip de fulger, nu fără nu știu ce în du-te vino, văd pronunțîndu-se în de-sine-afirmare, în echivă, -n derută, -n siguranță, -n izbelişte, în formă, în pierdere de formă, -n reluare, -n întărire, nu fără de punctuație, nu fără repetiții, nu fără ezitante oscilații, prin lină pervertire, prin fină fisurare, prin imperceptibile glisări, văd în alcătuire, în dezalcătuire, -n răzdezalcătuire, un edificiu tremurat, un edificiu în stare născîndă, în instanță, o transmorfoză infinită... (trad. Șerban Foarță).

Cea mai întinsă și mai corozivă deriziune a valorilor romantice apărate de Michaux constă în partea, majoritară, a operei sale în care umorul și spaima, grotescul și poezia se combină în proporții cu neputință de stabilit, animate de o exuberanță imaginativă inepuizabilă. În centrul acestei literaturi se află straniul Plume, apatic și abia stingherit în cele mai precare situații ; îl înconjoară populații cu obiceiuri bizare, animale miraculoase, o botanică *sui generis* și este prins uneori în plasa strîmtă a unei limbi lipsite de înțeles.

Există, prin urmare, doi Michaux. Unul neoromantic, cu aspirații de mult cunoscute, de la Baudelaire sau Lamartine, și unul novator, demiurg neliniștit și ironic al unui univers insolit. Dealtfel, înfruntarea dintre neoromantism și modernitate în sînul aceleiași opere nu este singulară. Se regăsește la mai toți marii poeți ai veacului — începînd, în Franța, cu Claudel și continuînd cu Saint-John Perse, Antonion Artaud, Francis Ponge, René Char sau, și în poezia noastră, la un Ion Barbu, Blaga ori Arghezi — de fiecare dată într-o altă ipostază, într-o altă punere în relație a celor doi termeni.

Valoric, în cazul lui Michaux — la care termenii sînt mai mult juxtapuși decît combinați — aspectul modern precumpănește. Cronologic, ordinea este greu de stabilit. La prima vedere, scriitorul a descoperit mai întîi

plăcerea de a simţi şi înnoi limbajul şi abia apoi a fost atras de valorile romantice. Două note autobiografice par să fie revelatoare în acest sens. Iat-o pe cea dintîi :

„1911 pînă în 1914 : Bruxelles. Descoperire a dicţionarului, a cuvintelor ce nu aparţin încă unor fraze, sau unor făcători de fraze, cuvinte necunoscute şi de care mă voi putea servi în felul meu" [6].

Michaux a început, aşadar, prin a avea revelaţia limbajului şi a plăcerii de a-l folosi *în felul său*, adică literar. Mai tîrziu, a găsit ce a socotit mai importat :

„1914 pînă în 1918. Bruxelles (...). Se debarasează de tentaţia de a scrie, care ar putea să-l abată de la esenţial. Ce fel de esenţial? Secretul despre care încă din prima copilărie a bănuit că există undeva şi de care în chip vădit cei din preajmă nu sînt conştienţi" [7].

Deci, mai întîi Michaux a descoperit limbajul, pe urmă „esenţialul" — un sens ocult. Mai tîrziu, cele două descoperiri vor interfera şi amestecul lor se va menţine de-a lungul întregii activităţi a scriitorului ; va fi chiar resortul cel mai strîns al unei opere de mare originalitate. Pe de altă parte, acelaşi resort, altfel tensionat, a produs şi alte opere la fel de originale, încît s-ar putea spune că de la Rimbaud şi Mallarmé încoace istoria poeziei a fost aceea a relaţiilor dintre doi termeni contrari : acţiunea producătoare de insolit a limbajului şi manifestarea voalată prin simbol a sensului ascuns.

[6] Henri Michaux, apud J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, V. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970, p. 402.

[7] *Ibidem.*

VARIANTA ROMÂNEASCĂ A UNOR PAGINI DIN ATHANASIUS KIRCHER

CĂTĂLINA VELCULESCU

Despre inorog aflaseră românii o mulțime de lucruri încă din vremuri pe care nu le putem delimita cu precizie. Războinicul animal cu un corn unic în creștet putea fi semn al Morții (ca în parabola din *Varlaam și Ioasaf*) dar putea fi și semn al Binelui, străjuind cu albul său imaculat pereții exteriori ai bisericilor (alături de, sau în alternanță cu siluetele mai familiare ale cailor). El apărea în *Zodiac* sau în scene ilustrînd *Hexameronul* și — mai rar — chiar în embleme. Despre „monocheros" vorbeau în chip deosebit diferitele variante de *Fiziolog* ajunse la noi, iar din *Alexandria* venise acel îndrăgit Ducipal, animalul miraculos confundat în arta plastică sau în folclorul românesc fie cu un adevărat inorog, fie cu un cal din basme. Mai erau descrise în *Alexandria* și fabuloasele vistierii ale căpeteniilor învinse de împăratul macedonean, de unde nu lipseau coarnele de inorogi, prețuite pentru presupusele lor proprietăți medicinale. Asemenea povestiri, intrate probabil în circuitul oral, au determinat păstrarea atentă, pînă în secolul nostru, a unor obiecte încrustate în așa-zisul corn [1].

În varianta din *Fiziolog* atribuită lui Damaschin Studitul (îi recunoaștem ecoul în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir [2]), se spune că inorogul: „face frică cu cornul lui care are sus în sprînceană, care corn nu iaste sec [deșert] ca la alte gadini ci iaste plin și tare ca ferul și drept ca o săgeată și negru... Deci acel corn îl găsesc oamenii și-l au de mult prețu, de vréme ce biruiaște puterea otrăvii. Iaste cu anevoie ca să-l găsiască cineva, căci că inorogul să află totdeauna întru pustie adîncă și hrană nu găsesc oamenii să mănînce pînă ce vor trece pustia, și apă nu e, și drumul iaste plin de alte jiganii. Și pentru aceasta iaste cu anevoie a să afla multe coarne". „Întru adîncimea pustiei" se strînge doar „puțintică apă în găvăunele pămîntului și aceaia de soare să face amară. Pentru aceasta [alte jiganii] așteaptă pînă cînd să vie inorogul să bea. Și cînd să pleacă, să atinge cornul lui de apă și să îndulcéște apa și bea întîi el, apoi celelalte

[1] Maria Golescu, *Cum arată inorogul și ce știu românii despre el*, „Cercetări folclorice", I, 1947, p. 62—76; Radu Crețeanu, *L'influence de livres populaires sur les beaux-arts en Valachie aux XVIIIe et XIXe siècles*, „Synthesis", III, 1976, p. 102—120; Cătălina Velculescu, *Parable of the Unicorn and the Man who yearns for apples*, „Synthesis", VI, 1979, p. 139—144 (vezi și RESEE, 1980, nr. 4; 1981, nr. 2 și nr. 4).

[2] Mihai Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în „Istoria ieroglifică" (Contribuția „Fiziologului")*, RITL, XXI, 1972, nr. 3, p. 481—490.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 567—572, București, 1981.

gadini" [3]. Nu se poate încă preciza cînd s-a făcut traducerea românească a acestei variante, dar știm că dascălul Nicolae Duma din Șcheii Brașovului a copiat-o în 1774.

Astfel de „povești" stîrniseră însă din vechime neîncrederea celor preocupați nu de valoarea simbolică a animalelor ci de descrierea exactă a naturii lor [4]. Și — modificată în timp — o astfel de reacție este preluată de un centru de cultură aflat în legătură strînsă cu școala românească din Șchei : episcopia din Rîmnicu Vîlcii. Anatolie ierodiaconul („diorthositor" al *Mineelor* din Rîmnic) copiază în jurul anului 1774 *Divanul* lui Dimitrie Cantemir și o *Cosmografie* [5]. Știrile date în *Cosmografie* (sau *Maidanul lumii care are întru sine patru părți: Europa, Asia, Africa, America* [6]) despre țările române i se par nesatisfăcătoare traducătorului (sau copistului). De aceea, după ce reproduce pentru Transilvania o descriere care ne trimite cu gîndul la cunoscutele pagini de mai tîrziu ale lui Nicolae Bălcescu, introduce *Istoria* lui Constantin Cantacuzino, în locul informațiilor prea sărace despre Țara Românească. Pentru Moldova, Anatolie îl sfătuiește pe cititor să recurgă la cronicile lui Grigore Ureche [7] și Miron Costin, specificînd că acesta din urmă „deosebit au scris descălecătura țării întîiu, de la Traian împăratul Rîmului". Apoi adaugă : „Iar noi, căci sîntem născuți într-însa [în Moldova] și lăcuitori ei, pomenim pre larg tîrgurile ei pe rînd", și redactează cîteva pagini ce ar merita să fie comparate cu *Descriptio Moldaviae* (pe voievodul Cantemir îl amintește pentru încercarea neizbutită de a elibera țara de turci, prin alianța cu Petru cel Mare).

Ierodiaconul Anatolie (dacă el este autorul modificărilor din *Cosmografie*), moldovean ajuns să-și desfășoare activitatea de cărturar la Rîmnicu Vîlcii, are un profund sentiment patriotic. Pierderea Hotinului, însemnata cetate transformată în raia, este considerată „rană nevindecată Moldovei". Vorbind despre cele trei principate, se reia afirmația că Transilvania, Țara Românească și Moldova alcătuiesc de fapt o singură țară, „țara căriia îi zicea bătrînii Dachiia" și, ori de cîte ori se ivește prilejul, sînt subliniate urmele civilizației romane și latinitatea limbii. Descriindu-și patria, copistul (poate chiar traducător) notează — în anul păcii de la Kuciuk-Kainargi : „Turcul stăpînește aceste țări, el trimite domni, adesea pentru bani. Pînă nu era așa de tot supuși, **era și aceste țări în numărul altor țări, nedînd din cale nimic altora**" (subl. n.). Anatolie, care se iscălește într-un loc și cu litere grecești, nu ezită să spună : „pre domniile

---

[3] C. N. Mateescu, *Un „Fiziolog" românesc din veacul al XVIII-lea*, „Ion Creangă", 1916, nr. 1, p. 10—11.

[4] Jürgen Werinhard Einhorn, *Spiritalis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, München, 1976.

[5] Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XXIII*, București, 1968, p. 143; Virgil Cîndea, *Studiu introductiv* la Dumitrie Cantemir, *Divanul*, București, 1969, p. LXXXVII.

[6] O descriere exactă a manuscrisului la G. Strempel, Fl. Moisil, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor românești*, vol. II, București, 1967; G. Strempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, București, 1959. Vezi și N. A. Ursu, *Formarea terminologiei științifice românești*, București, 1962.

Din *Maidanul lumii*, Anatolie nu a reprodus partea referitoare la America.

[7] Despre „tîlharii" a căror legendă apare nu numai în interpolarea lui Simion Dascălul, în copia lui Anatolie se scrie că se prea poate să fi fost surghiuniți, dar nu la noi, ci „la Crîm" (Crimeea).

acestor ţări [concurează] mai mult grecii, carii mai au uitat pe D[umne]zeu, adăogîndu-se cu pungile la turci" [8]. Un erudit meticulos va găsi desigur sursa acestor afirmaţii în vreo altă scriere a unui localnic sau a unui străin; dar prin aceasta nu se va ştirbi cu nimic meritul celui care a ştiut să le pună la locul cuvenit. Aşa cum cuvintele lui Miron Costin: „Să înceapă osteneala aceasta... să sparie gîndul", rămîn „o puternică izbucnire... în cea mai frumoasă limbă românească" şi nu se transformă într-o „elocventă formulă de şcoală", chiar dacă li se descoperă vagi izvoare latine.

Acelaşi spirit cercetător, deschis asupra lumii, dezvăluit de adăugirile la *Cosmografie*, determină şi selectarea, traducerea şi copierea mai multor fragmente între care unul intitulat *De lauda monoţerotis, adecă a inorogului:* „Nimica iaste în firea lucrurilor (zice Athanasie Curhier în *Scrierea lumii cei de dedesuptul pămîntului*, cartea 8, cap. 5, tomul 2) [9] carea atîta la împăraţi şi ai lumii stăpînitori mai cu preţu să se socotească, decît cornul de monoţerotis, atîta cît nici aurul, nici pietrile scumpe cu a lui preţuire nu să pot socoti. Dar ce iaste acel cornu şi din ce dobitoc iaste căzut, nu iaste nimeni ca să poată spune. Pentru care, pînă astăzi, dothorii fisionloghii [ultimul cuvînt este glosat marginal: „cuvîntării firii"] şi alţi cercători de fire, între sine preste seamă să întreabă, nicicum hotărînd sfada. Inorogul dar (sau monoţerotis) a fi ipoma, cu adevărat iaste? Şi cine aceasta va putea tăgădui? De aceasta, pre scurt, nu numai sfînta scriptură ci încă toţi istoricii îndoire au: cum să să fi chemînd şi ce hiară iaste aceea sau au fost, nu să adeverează şi prigonindu-se să lasă".

Chipul acestui atît de controversat animal „tot cu basne înfăşat, lumii pricină să pune" şi existenţa lui devine cu atît mai greu acceptabilă cu cît: „...iată, de mult, din cei ce au umblat toată lumea, cinevaş din

---

[8] Bănuim că există şi un studiu special despre tipul de *Cosmografie* prezentat aici. Cerîndu-i iertare eventualului autor, am reprodus fragmentele citate direct după BAR ms. rom. 1267, f. 201, 203, 255^{v}, 256^{v}, 258. Manuscrisul mai cuprinde şi *Cronica slovénilor* a lui Gheorghe Brancovici (vezi I. Crăciun şi A. Ilieş, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne — sec. XV-XVIII — privind istoria României*, Bucureşti, 1963), adăugată probabil ca o completare a datelor oferite de *Cosmografie* referitor la sud-estul Europei. Gruparea în acelaşi manuscris a *Istoriei* stolnicului Constantin Cantacuzino cu *Hronica* lui Gheorghe Brancovici nu este întîmplătoare (C. Dima-Drăgan, *Cultural relations between the Serbian chronicler George Brankovich and the Stolnic Constantin Cantacuzino*, RESEE, 1964, nr. 3—4, p. 553—560).

[9] Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, 2 vol., Amsterdam, 1664 (1665), (vol. II, p. 62 ş. u.). Autorul, organizator la Roma al unui celebru Muzeu de curiozităţi, îşi cucerise în secolul XVII o adevărată faimă de fizician, matematician, orientalist, filolog etc., dar cărţile sale conţin alături de pagini exacte şi o „mare grămadă de basne şi minciuni", adunată fără a se face discernămînt între „credinţe deşarte" şi observaţii ştiinţifice.

Nu ştim dacă textul românesc a fost tradus direct după volumele Kircher sau a fost găsit în vreo compilaţie, împreună cu celelalte fragmente (unele tot din Kircher) care-l însoţesc în ms. rom. 1267. De asemenea, încă nu ştim cui a aparţinut exemplarul păstrat la BAR din a doua ediţie a cărţii *Mundus subterraneus* (1678), dar ştim că exemplarul păstrat din prima ediţie a circulat în Transilvania. În ceea ce s-a mai putut reconstitui din biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino se află şi două volume de Kircher: *Ars magna sciendi*, Amsterdam, 1669 şi *Ars magna lucis et umbrae*, Amsterdam, 1671 (Mario Ruffini, *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, Bucureşti, 1973).

Paginile româneşti nu au nici o legătură cu „obscurele" „manierisme de gîndire", cu „esoterismele miraculoase" sau cu „suprarealul abstrus" despre care vorbeşte Gustav René Hocke în *Manierismus in der Literatur* (trad. rom. Bucureşti, 1977, p. 23, 48, 231, 243).

Copia de la Rîmnicu Vîlcea, deşi prescurtează uneori textul latin şi schimbă ordinea cîtorva paragrafe, îl urmăreşte totuşi fidel (rămînînd ici şi colo neînţeles), lucru vizibil mai ales în topică. Totuşi nu se poate încă afirma cu certitudine că nu s-a folosit un intermediar în altă limbă.

neguțătorii cei iscusiți cu călătoriile, carii lățimile Hindiei, Tartariei și pustiile Africăi (întru care această hiară zic ca să sălășluiaște) neîncetat să obicinuiesc a le tréce, nu o au văzut".

Studiind îndeaproape pretinsele coarne de inorog, „popa Athanasie Curhier zice : Eu cu mare osîrdie pentru acéste feliuri de coarne am socotit, dar a pricépe n-am putut ca să fie acéstea coarne de dobitoc cu patru picioare ; nu voi créde, pentru că coarnele de dobitoc cu patru picioare, precum din rhinoțerotis, să véde jos, la trupină, totdeauna cunoscută lărgime avînd ; de-aciia, pri-ncet, spre vîrf, unde să săvîrșaște ascuțit. Iar acéle coarne, de-abiia ies de late de patru degete, preste tot întocma de groase, pînă cît grosimea nu în ascuțire, ci în tîmp [10] să săvîrșaște vîrful. Spre aceasta, de-abiia să poate créde că hiară, cornu atîta de lung, mai vîrtos monoțeros, să are, întocma ca un cal de mare n-ar fi ; sau — pentru greotatea poverii și supțiirea rădăcinii — să-l poată purta, și pentru că, întru prea stufoșii copaci a déselor păduri, făr de primejdia frîngerii și a căderii, nu s-ar putea".

Și copistul român transcrie — tot după „pater Athanasie" — mărturia unui călător prin ținuturi îndepărtate : „la marginea Grenlandiei, nici de casă, nici de om urmă nu s-au văzut, ci preste samă grămezi mari de coarne s-au aflat ; și s-au înștiințat de la lăcuitorii vecineștilor ostroave, că acélea nu sînt coarne de dobitoc cu patru picioare, ci de pești adevărați, boturi sînt, cu care pre ei să apără de chiții cei mari, a cărora mulțime, în ochianul cel de ghiață, iaste făr de samă ; ale cărora alergături groaznec să privești și cu puțină sumă să ucig. Acéste coarne (sau boturi) ce sînt în chipul suliței, între limanurile munților celor de ghiață [n.n. : iceberguri], de nevoie rupte, pentru aceasta la marginile vecineștilor ostroave împinse, acolo să grămădesc și prea multe dintr-acelea, pe toți anii îngropate cu năsipul mării, să află".

Sînt descrise apoi cîteva din cele mai cunoscute „coarne de inorog", păstrate cu grijă, ca adevărate comori, în diferite părți ale lumii. În concluzie se spune : „Deci foarte cu denadinsul, de forma și pricina acestor coarne **examen** [subl. n.] făcînd, aflat-am acélea că nicicum a celor cu patru picioare [n.n. : ale patrupedelor] nu sînt, ci mai vîrtos, boturi ale oarecărora pești [...] Deci, ca să să crează aceasta, mă bag întru prea puternicul **argument** [subl. n.], pentru că la nici o împărăție atîta mulțime de coarne de acest fel, cît în crăia Angliei, arată că nu se află. De vréme ce nici un dobitoc să facă în cap acest fel de coarne în toată împărăția nu să află, și că la marginile mării spun că se dezgroapă din năsip, măcar cui [n.n. : orișicui], acelea, din vecineașa mare de ghiață împinse aicea, lesne să arată ; că dintru acești pești sînt scoase în marginile Angliei, și cu năsip îngropate, și la a sa vréme aflate, și în loc de coarne de monoțeros s-au vîndut" [11].

---

[10] tîmp = bont, neascuțit, obtuz.

[11] Am reprodus fragmente din ms. rom 1267, f. 393—395^{v}.

O atitudine critică față de legendele ajunse surse ale unor simboluri în literatura Evului mediu o are în secolul XVII Théophile Raynaud (iezuit, ca și Kircher) cînd cercetează metaforele izvorîte din diferitele credințe despre geneza miraculoasă a perlelor (Friedrich Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt, 1977, p. 277—278, 308).

Se adaugă apoi cîteva paragrafe după „Anselul Boeţius, care de pietrele scumpe şi de mărgăritari ⟨ri⟩ au făcut istorie" [12]. „Coarnele, zice, céle îngropate, multă osăbire au întru sine şi puţinéle tot o faţă arată, pentru că unele dinţi, altele fluiere, măséle, şi unele într-alte părţi de trup să arată. Eu am acasă mai mult decît 20, tot cu osăbiri; care mai vîrtos s-au dat mie a fi coarne de monoţeros. Unele dintr-însăle să arată pe denafară lemnu cu coajă de frasin. De altele povestesc că aproape de oraşul Bruna al Moraviei s-au aflat, închipuind figura de trupină de nuc, înlăuntru şi pre denafară, mărturisind — că ar putea pricépe şi un prost — că au fost trunchi de acel fel de copaci, şi în pămînt au luat prefacere, cu miros tocma ca mirosul pomului de nuc. S-au dăruit mie un darap dintru acel trunchi, numindu-să monoţeros" [13].

În acelaşi an 1774, se copiau în două centre culturale atît de legate, ca Şcheii Braşovului şi Rîmnicul Vîlcii, două texte diametral opuse despre inorog: cel din *Fiziolog* — varianta Damaschin Studitul — şi cel din *Mundus Subterraneus* a lui Athanasius Kircher. Tot din a doua jumătate a secolului XVIII şi din Ţara Românească s-au păstrat cele mai numeroase copii ale unei traduceri după o altă variantă a *Fiziologului* [14]. În această traducere (cunoscută demult, pentru că în jurul anului 1700 o transcrisese cu deosebită grijă învăţatul ieromonah Serafim de la Bistriţa olteană [15]) inorogul era menţionat pentru valoarea alegorică a comportării lui, nu pentru presupusele însuşiri ale unicului corn.

Literatura şi pictura românească din secolul XVIII şi începutul secolului XIX păstrează încă funcţia simbolică a ciudatului monoceros dar, în acelaşi timp, se întăreşte şi vechea credinţă în proprietăţile curative ale cornului, devenit chiar obiect-amuletă. Paralel, se traduce fragmentul din Athanasius Kircher (descins dintr-o mai veche tradiţie europeană, cu rădăcini în Antichitate), în care predomină reexaminarea vechilor poveşti, făcută cu ochi de naturalist.

Semnificativ este că un astfel de text atrage atenţia tocmai unuia din cărturarii rîmniceni care a participat la desăvîrşirea traducerii şi la tipărirea *Mineelor* ce poartă *Prefeţele* lui Chezarie [16]. Se ştie că acesta din urmă, ierarh iluminist cunoscînd înafară de limba română şi greaca, latina, rusa, franceza, citise şi apoi folosise în scrierile sale articole din

---

[12] Anselmus Boetius de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia*, Hanovia, 1609. Fragmentul este reprodus de Athanasius Kircher. Boodt, medic şi naturalist flamand, a trăit o vreme la curtea împăratului Rudolf II, al cărui interes pentru ştiinţele oculte este binecunoscut şi al cărui rol în căderea lui Mihai Viteazul nu ne este străin. La Biblioteca Academiei, *Historia* lui Boodt se păstrează în aceeaşi legătură veche cu *Basilica chymica* (Frankfurt, 1607) a lui Oswald Croll(ius), alchimist german care şi-a risipit puterea (şi un bagaj de cunoştinţe cu totul remarcabil) căutînd mijlocul de a prelungi la nesfîrşit viaţa omenească. Pe coperta cărţii lui Croll se menţionează că a făcut parte din biblioteca scriitorului sas Valentin Franck von Franckenstein, care a compus şi versuri româneşti (despre o altă carte a lui V. F. von Franckenstein ajunsă în Ţara Românească am scris în RITL, XXIII, 1974, nr. 2, p. 320).

[13] Aceste fragmente îşi află corespondentul exact în ediţia citată din Kircher, dar cu locul schimbat.

[14] Mihai Moraru, Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărţilor populare laice*, îngrijire ştiinţifică şi *Introducere* de I. C. Chiţimia, Bucureşti, 1976—1978, p. 243—264.

[15] Vezi RESEE, 1981, nr. 4.

[16] Gabriel Ţepelea, *Studii de istorie şi limbă literară*, Bucureşti, 1970, p. 76—110; Mircea Păcurariu, *Istoria bisericii române*, vol. II, Bucureşti, 1981, p. 432 ş. u.

Enciclopedia franceză, din „Le Mércure littéraire et politique" sau din *Histoire de Bas Empire* a lui Lebeau, şi că dovedea deopotrivă receptivitate şi simţ critic în contactul cu alte culturi [17].

Manuscrisul lui Anatolie, reflectînd preocupările cercului de intelectuali grupaţi în jurul lui Chezarie, interesează istoria literaturii române ca şi pe cea a receptivităţii la ştiinţele naturii [18]; înclinarea către imagini insolite, evidentă în cărţile iezuitului german, este anulată de opţiunea copistului român pentru descrierea exactă — la nivelul epocii — şi pentru clarificarea raţională a unei întrebări formulată — probabil — adeseori: ce este în realitate inorogul, acel „dobitoc cu un corn", căruia i se aduceau atîtea laude?

[17] Al. Duţu, *Coordonate*..., p. 130—155; Mircea Anghelescu, *Contribuţii*..., „Limbă şi literatură", XVI, 1968.

Ne amintim că Nicolae Iorga (care a semnalat şi încercarea de a obţine *Enciclopedia*) a denumit o întreagă perioadă din cultura română „epoca lui Chezarie Rîmniceanul".

[18] Despre această receptivitate vezi Virgil Cândea, *William Harvey, Antheme Gazis et les débuts de la science roumaine moderne*, „Balkan Studies", 1964, p. 77—88; Ştefan Bălan şi Igor Ivanov, *Introducere* la reeditarea lui Alexe Marin, *Moş Pătru sau Învăţătorul de sat (Convorbiri asupra mecanicii)*, Bucureşti, 1981 (răspîndirea în secolul XVIII a teoriilor lui Galilei, Newton, Leibniz, Descartes).

B. P. HASDEU, PERSONALITATE EUROPEANĂ

AL. SĂNDULESCU

Prin B. P. Hasdeu, cultura românească a deschis încă o fereastră către lume, poate cea mai largă și mai luminoasă de după Dimitrie Cantemir. Savantul, cunoscut pe plan mondial mai ales după 1875, întreprinde numeroase călătorii de studii, participă la cîteva congrese internaționale, devine membru sau membru onorific al unor Academii și societăți științifice, se află în relații epistolare cu unii dintre cei mai de seamă filologi și lingviști europeni ai timpului. Aceștia (ca, de exemplu, Hugo Schuchardt, Louis Leger, N. Caix, Emile Picot, Gustav Meyer) îi consacră articole elogioase în publicații de specialitate ca „Zeitschrift für Romanische Philologie", „Revue critique d'histoire et de littérature", „Giornale di filologia romanza", sau în cotidiene reputate ca „Augsburger Allgemeine Zeitung". Lucrurile se știu mai mult sau mai puțin, înclinînd spre *mai puțin*, dacă e vorba de bogata corespondență primită de savantul român și pe care un colectiv de cercetători de la Institutul „G. Călinescu", format din N. Mecu, Viorica Nișcov, Mihai Vornicu și semnatarul rîndurilor de față a pregătit-o spre publicare.

Numai după ce parcurgem sutele de scrisori ce i-au fost adresate de compatrioți și de străini realizăm dimensiunile operei și ecoul ei european, prestanța scriitorului și savantului român. Hasdeu a putut părea prea exaltat (ca un romantic ce era) și prea orgolios (în disputele lui filologice cu G. I. Ascoli și mai ales cu Hugo Schuchardt, cum am avut ocazia să arătăm în „Manuscriptum", nr. 4/1980), însă le-a impus tuturor prin vastitatea culturii, multitudinea preocupărilor, prin uriașa forță de muncă, prin îndrăzneala și ingeniozitatea ipotezelor. „Tot ce vine de la Dv. — îi scria marele lingvist italian Ascoli — nu poate fi decît excelent". *Magnum Etymologicum* i se înfățișa „cu adevărat grandios", romanistica europeană fiind îndreptățită să-și pună în Hasdeu „foarte mari speranțe". Pentru Adolfo Mussafia, profesor de filologie romanică la Viena, audiat și de M. Eminescu, Dicționarul era „o desfătare" : „foarte des îl citesc și-l recitesc, trăgînd din el noi și bogate învățături". Același sentiment îl împărtășește și profesorul A. Tobbler de la Universitatea din Berlin : „...nu am vrut să nu vă spun că l-am citit cu cel mai viu interes și cu o mare satisfacție și că m-a umplut de adîncă bucurie faptul de a vedea o lucrare atît de importantă și de dificilă începută de un om atît de excepțional, de activ".

O caracterizare memorabilă a lui Hasdeu și a culturii române, în tendințele ei mai generale, de la 1870—1880 o dă Gustav Meyer, profesor la Graz, în Austria, ca și Hugo Schuchardt, și nu într-o scrisoare (care

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 573—576, București, 1981.

comportă adesea şi o anume doză de amabilitate), ci într-un amplu articol publicat în „Allgemeine Zeitung", din 11 februarie 1879, articol citat uneori, dar mai puţin citit şi conspectat : „Poziţia cea mai proeminentă printre savanţii români o ocupă fără îndoială Hasdeu. Şi aceasta nu numai pentru că, asemenea spiritelor universale din alte vremuri, un singur domeniu de cercetare ştiinţifică este prea strîmt pentru el, ci, mai ales, pentru că el simte în cel mai viu chip cu putinţă necesitatea de a introduce în ştiinţa românească curentul viu al metodei ştiinţifice occidentale, pentru că lucrează în acest sens neobosit la propria sa dezvoltare şi poate pretinde liniştit un loc de cinste printre învăţaţii naţiunilor de veche cultură. Erudiţia îi stă pe acelaşi plan cu productivitatea. Cultura sa şi întinsa folosire a cărţilor este uimitoare...".

Cuvente den bătrîni, poate cea mai cunoscută şi apreciată operă a lui Hasdeu în străinătate, este, după opinia lui Gustav Meyer, incitantă „atît prin materialul nou şi bogat, cît şi prin căile pe care autorul le deschide". Întreaga activitate a savantului român exprima curentul de înnoire a vieţii politice şi culturale a poporului român, înnoire de care putea să beneficieze, la rîndul ei, lingvistica de mai veche tradiţie, occidentală : „Ca indo-europenist, m-a interesat mai cu de-amănuntul doar o mică parte a cărţii. Dar mărturisesc că mi-a făcut mare plăcere ca, ocupîndu-mă de ea, să dobîndesc o imagine mai detaliată a muncii spirituale solide a unui bărbat capabil şi a unui popor capabil. Şi am sentimentul că adierea tînără, proaspătă şi îndrăzneaţă ce suflă prin lucrarea acestui popor şi prin paginile cărţii acestui bărbat nu poate strica nici lingvisticii noastre, atît celei indo-europene, cît şi celei romanice".

Mi se pare important să observăm că aprecierea operei lui Hasdeu este un reflex al interesului din ce în ce mai viu pe care-l arată savanţii străini pentru limba şi filologia română, foarte puţin cunoscute, chiar şi de către specialişti. „Noi, străinii, scrie Hugo Schuchardt, avem tare multă nevoie să fim instruiţi în chestiuni româneşti, dar cîţi din noi romaniştii înşine înţelegem acceptabil româneşte?" El primeşte să facă o *Introducere* la *Cuvente den bătrîni*, tocmai pentru „faptul că un străin poate să atragă luarea aminte asupra neglijării de pînă acum a filologiei române".

Alături de Hugo Schuchardt, G. I. Ascoli, A. Mussafia, N. Caix, G. Gröber, care-şi manifestă dragostea pentru limba română, se situează F. Max-Müller, profesor la Oxford, care-i scrie lui Hasdeu ca unui coleg respectat, cu părerea de rău de a nu înţelege mai bine limba vorbită pe plaiurile moldo-valahe, dar cu o mare curiozitate de a-i cunoaşte istoria, precum şi pe aceea a literaturii : „Erau multe pe care aş fi dorit să mi le spuneţi despre limba şi literatura română, şi multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aş fi vrut să vă exprim mai pe larg ideile mele". F. Max-Müller regretă şi el, împreună cu Hugo Schuchardt, slaba cunoaştere a românei în străinătate, propunînd efectuarea unor traduceri în germană sau franceză a lucrărilor mai importante. Este ceea ce va spune mai explicit G. Meyer : „...ar fi de dorit ca numeroasele sale articole de lingvistică publicate în « Columna lui Traian » să apară în volum, în versiune franceză, pentru a putea fi accesibile, spre evaluare şi utilizare, unui cerc mai mare de lingvişti decît este cazul în momentul de faţă, în condiţiile cunoaşterii atît de precare a românei".

La 1880, Hasdeu era o personalitate de prim rang, nu numai pe tărîmul lingvisticii (Hugo Schuchardt, Gustav Meyer îl admiră deopotrivă ca poet și dramaturg), încît primește invitații să colaboreze la reviste cu un profil mai larg, precum „Revue du monde latin", din partea căreia îi scrie contele Charles de Tourtoulon, membru de vază al societății felibrilor și al cărei juriu i-a decernat premiul lui V. Alecsandri pentru *Cîntecul gintei latine*, la Montpellier. Oricît de politicos ar fi stilul scrisorii, el ne lasă totuși să întrevedem considerația și, putem spune, popularitatea de care se bucura, cel puțin în anumite cercuri, autorul *Cuvintelor*... și, prin el, cultura română : „Ținem ca România să fie larg reprezentată în publicația noastră și n-ar fi mai bine decît prin Dv., Domnule, ale cărui nume și opere sînt cunoscute și apreciate în toată Europa".

Cu foarte mare respect i se adresează lui Hasdeu profesorul Gustav Weigand, atît de apropiat nouă românilor, care-i solicită ajutorul pentru crearea în Germania a unui seminar de română, „adică o instituție în care studenții să fie îndrumați ca, în chip autonom, să lucreze în domeniul limbii și culturii române și, anume, nu numai cu studenți români, ci și germani. Cred, continuă Weigand, că în cîțiva ani de zile studiul limbii române ar lua un asemenea avînt încît aceasta din urmă n-ar mai fi cenușăreasa limbilor romanice". Pledoaria pentru adîncirea studiilor de românistică într-un cadru instituțional va duce la crearea renumitului „Institut für rumänische Sprache" din Leipzig, care a luat ființă, după cît se pare, și cu sprijinul moral al lui Hasdeu. Weigand, care-i va avea elevi pe Sextil Pușcariu și Th. Capidan, înfăptuia un prim deziderat al culturii române în străinătate, răspunzînd aceleiași vechi doleanțe pe care o regăsim la mai toți marii prieteni ai limbii noastre : situarea ei pe picior de egalitate cu celelalte limbi romanice.

Personalitatea hasdeiană este un exemplu, alături de altele în epoca modernă (Enescu, Brâncuși), a modului cum interesul pentru o operă se extinde asupra întregului domeniu căruia îi aparține și chiar asupra culturii și istoriei poporului respectiv. Scrisorile primite de Hasdeu sau articole scrise despre el în anii războiului de independență și imediat următori înregistrează totodată și atitudinea de simpatie a emitenților pentru cauza românească și de admirație pentru viteaza armată română, care se încununase de glorie pe cîmpiile Bulgariei. Vom recurge din nou la citate, ca fiind cele mai elocvente, în cazul unor texte inedite sau inacccesibile.

Un prieten al României, care ne vizitase și țara și care se manifestase pe tărîmul disputelor istorice ca antiröslerian a fost florentinul Napoleone Caix. Iată ce scria în aprilie 1877, imediat după ce guvernul român declarase independența : „Aici urmărim cu interes ceea ce se face în România, a cărei cauză se bucură la noi de o simpatie generală și sinceră, și căreia îi dorim cu toții, din toată inima, să iasă bine din dificultățile prezente. Nouă, celor care cultivăm studiile de romanistică, ne stă în mod deosebit ia inimă soarta acestei națiuni viteze, a cărei mișcare de progres rapid încercăm s-o urmărim".

Un alt prieten, savantul și omul politic sîrb V. Bogišić, îi scria lui Hasdeu, în decembrie 1877, rînduri pline de entuziasm, care au parcă o adresă mai largă decît persoana proaspătului academician de la București : „Admir de asemeni vitejia trupelor române, căci ele au făcut, într-adevăr, minuni, pe care nimeni nu și le-ar fi închipuit fiind vorba de o tînără armată.

Aici la Paris toată lumea îi aduce mari elogii. Acum, românii pot spune, *mutatis mutandis*, ceea ce spuneau grecii despre războiul lor de independență. După Missolonghi, nu mai avem nevoie să ne căutăm actele originii noastre la Marathon".

În 1879, cînd publică articolul citat din „Allgemeine Zeitung", G. Meyer stăruia pe larg asupra aspectului social-politic și cultural, observînd sentimentul patriotic ce însuflețește activitatea oamenilor de bine, ca și efortul lor de luminare și modernizare a țării: „Cînd vorbim de România, ne gîndim cu precădere la importanța ei politică, substanțial sporită de evenimentele recente. Tînăra armată a țării a trecut strălucitor, sub privirea Europei, botezul focului...". Și mai departe: „Se uită adesea sau nu se știe că această țărișoară lucrează, de decenii, tăcut și neobosit, la opere de pace, la ridicarea bunăstării poporului, la educarea și cultivarea lui, la organizarea învățămîntului mediu și superior, la cultivarea științei".

Ca și N. Iorga mai tîrziu, B. P. Hasdeu a devenit un simbol al culturii române, care se revela străinătății la nivel egal cu al țărilor occidentale, simbol care într-o epocă de puternică afirmare politică a României a polarizat numeroase simpatii. Prin opera sa istorică și lingvistică, singura cunoscută mai bine peste hotare, creatorul *Cuventelor*... a contribuit în mai mare măsură la crearea acelui curent de opinie care se întemeia pe argumentele științei, refuzate de către răuvoitori. Hasdeu a putut să-și înalțe uneori prea sus aripile fanteziei, dînd unele soluții etimologice greșite, dar semnalarea de către el a substratului geto-dac (minimalizat sau ignorat de prea exagerații latiniști) e un fapt de importanță covîrșitoare, mereu actuală. Se aduceau astfel noi dovezi ale vechimii noastre aici în arcul carpatic și se punea sub încă un semn de întrebare teoria lui Rössler a genezei exclusiv sud-dunărene a limbii și poporului român. Hasdeu a lăsat o operă profund națională ce a avut un ecou european, ale cărei dimensiuni abia azi le realizăm; o operă care s-a bucurat de admirația unor G. I. Ascoli și Hugo Schuchardt și care, prin calitățile ei excepționale, a atras atenția asupra României, a limbii și culturii române ce începeau să pătrundă în lume.

ÎNSEMNĂRI DESPRE DOUĂ SPECII ALE FANTASTICULUI: I. L. CARAGIALE ȘI E. A. POE

CATRINEL PLEȘU-PETRULIAN

La prima vedere, discutarea unei categorii literare cum este fantasticul din unghiul specificului național nu pare întru totul legitimă. Există universalitatea fantasticului, în raport cu care orice autohtonism riscă să cadă la nivelul unui simplu patriotism local. Pe de altă parte, categorii ale spiritului și mai largi decît fantasticul, gîndirea însăși, de pildă, au fost în nenumărate rînduri cercetate ca expresie ale unor zone geografice restrînse. De la încercările unui Max Scheler *(Das Nationale im Denken Frankreichs)* pînă la eforturile, mai familiare nouă, ale unui Constantin Noica *(Sentimentul românesc al ființei)* se pot semnala cele mai diferite tentative de a descrie modul în care universalul se arată sub veșmînt particular. Cu atît mai mult un concept indisolubil legat de o experiență afectivă determinată va cunoaște, de la un spațiu cultural la altul, semnificative variațiunii. Fie că le explicăm sociologic, prin cutume și împrejurări istorice precis circumscrise, fie că, pe urmele lui Lucian Blaga, invocăm o matrice stilistică dată, un orizont spațial atotmodelator, aceste variațiuni sînt opera unui caracteristic *genius loci*, al cărui contur merită aproximat. („Consult the genius of the place in all", spunea cu îndreptățire Alexander Pope încă din veacul al XVIII-lea).

Există, iată, neîndoielnic, un tip de fantastic la a cărui constituire contribuie spiritul inconfundabil al „pădurosului germanic"; el explică o producție culturală extrem de largă, în care o epopee ca *Beowulf* e solidară cu manifestările plastice ale întregului spațiu nordic (vezi Kenneth Clark, *Arta peisajului*, trad. Eugen Filotti, Meridiane, 1969, și Edgar Papu, *Între Alpi și Marea Nordului*, Meridiane, 1973). Tot astfel, ni s-a părut că, luînd în discuție unele raporturi între textele fantastice ale lui Caragiale și cele ale spațiului anglo-american, putem distinge fizionomia psiho-fiziologică a unui fantastic românesc capabil să îmbogățească, cum vom vedea, aspectul și așa destul de nuanțat al genului.

Din diferitele definiții date fantasticului de specialiștii cei mai notorii (vezi mai ales Tsvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*) rezultă, ca un element general acceptat, aspectul fundamental ambiguu al fenomenului. Fantasticul nu supraviețuiește ca atare decît în măsura în care el rămîne la egală distanță și de realul nud și de pura fantasmagorie. Fantasticul rezultă tocmai din colaborarea celui mai dens imediat cu imaginarul cel mai spectaculos. Orice alunecare spre unul sau altul din acești doi poli duce la dizolvarea fantasticului, la căderea lui fie în miraculos fie în stranietate.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 577—580, București, 1981.

Marile figuri ale literaturii fantastice au știut întotdeauna să găsească dozajul optim de familiar și misterios de care arta lor avea nevoie pentru a-și obține efectul. Dacă fantasticul e doar prezență a necunoscutului, relatarea lui eșuează într-o fadă perplexitate. Trebuie ca el să evoce *necunoscutul* pentru ca magia lui să subziste. Deosebim „recunoscutul" de „nerecunoscut" cu gîndul la un pasaj din volumul II al cărții lui Mircea Eliade, *Histoire des idées et des croyances réligieuses*. Încercînd să surprindă esența sacrului, Mircea Eliade stabilește că definitorie pentru acest concept nu este obscuritatea lui, ci dimpotrivă, firescul cu care el se manifestă în imediat. Problema nu este a înțelege laborios misterul ci a-l identifica pur și simplu în împrejurările vieții zilnice. El nu e *incognoscibil* ci, mai curînd, greu *recognoscibil*. Observația ni se pare valabilă prin extrapolare și în cazul fantasticului. Dar dacă dialectica dintre natural și supranatural definește fantasticul de pretutindeni, cum vor apărea înăuntru acestei dialectici specificități naționale?

Să ne oprim, spre lămurire, asupra cazului I. L. Caragiale.

E semnificativ faptul că, tot astfel după cum literații de limbă engleză se opresc cu predilecție asupra nuvelei *La hanul lui Mînjoală* ca asupra unei piese de rezistență a operei lui Caragiale, Caragiale însuși, care nu s-a manifestat prea tenace ca traducător, a ales pentru a traduce din literatura de limbă engleză (prin intermediul unui text al lui Baudelaire) ceva din Edgar Allan Poe : *The Mask of the Red Death* și *A Cask of Amontillado*. Există, așadar, o întîlnire ciudată între deschiderea lui Caragiale pentru latura fantastică a culturii anglo-americane și receptivitatea acestei culturi pentru acea diviziune a producției caragialești care cochetează cu macabrul *(O făclie de Paști)*, sau cu superstiția *(La hanul lui Mânjoală)*. Încît constatăm, în materie de fantastic, o anume afinitate între cele două zone spirituale (cea sud-est europeană și cea nord-vest europeană), care nu poate fi trecută cu vederea. Această afinitate este însă și ea, în mod vizibil, mai curînd o afinitate de preocupări și aproape deloc una de procedură. Mijloacele de lucru ale lui Caragiale se arată mereu de o originalitate care nu îngăduie o prea insistentă paralelă cu cele etalate în opere echivalente tematic, ale scriitorilor anglo-americani.

Ca element de contrast, realul e prezent și în fantasticul anglo-american. Dar el pare, față de fantastic, un univers secund, precar, invadat de forțe străine. La Caragiale realul e acela care are atributele primordialității. El se află în prim plan și, cînd în el intervine episodul fantastic, cititorului pare a i se sugera că fantasticul nu se adaugă realului ci e născut din chiar substanța sa ca o abnormalitate, ca o imprevizibilă deșuchere. Să cercetăm, acum, în ce fel gustul nostru pentru fantastic e *același* lucru cu gustul universal pentru fantastic, numai că într-o regie specifică, într-o regie care dă *aceluiași* „ceva", un *altfel* de a fi. Pentru a rezuma, vom spune că între fantasticul de tip Caragiale și, să zicem, fantasticul de tip Poe, diferența este ca de la temă la variațiune, ca de la gama majoră la cea minoră, ca de la gen la specie.

Pentru a nu specula fără acoperirea unor mostre palpabile, să punem față în față două fragmente foarte asemănătoare prin conținut, dar frapant deosebite prin tehnică. Iată o frază din *La hanul lui Mânjoală:*

„M-am aruncat în șa ; jupîneasa bătrînă mi-a deschis poarta și am ieșit. Rezemat cu palma stîngă pe coapsa calului, mi-am întors înapoi

calul ; peste zăplazul înalt se vedea uşa odăii deschisă, şi în deschizătură, umbra albă a femeii adumbrindu-şi cu mîna arcurile sprîncenelor. Am ţinut la pas încetinel, fluierînd un cîntec de lume, ca pentru mine singur, pînă cînd, cotind după zaplaz să-mi apuc drumul, mi s-a ascuns vederea cadrii ; Am zis : hi ! la drum ! şi mi-am făcut cruce ; atunci, am auzit bine uşa bufnind şi un vaet de cotoi".

Şi iată cum începe *The Fall of the House of Usher* :

„During the whole of a dull dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone on horseback, through a singularly dreary tract of country, and at lenght found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher".

(Timp de o zi întreagă, o zi de toamnă întunecată, posomorîtă şi de o linişte apăsătoare, cînd norii erau foarte jos pe cer şi păreau să te strivească, parcursesem singur, călare, o întindere neobişnut de mohorîtă, cînd, în cele din urmă, odată cu căderea nopţii, m-am trezit în faţa melancolicei case Usher. Nu ştiu cum s-a făcut — dar în clipa în care am dat ochii cu ea, m-a cuprins o tristeţe insuportabilă).

E vădit, Caragiale e mai ataşat relatării *de fapte*, decît relatării de *stări*, în care excelează Poe. În primul fragment abundă vorbele, în cel de al doilea epitetele. De o parte stă gustul pentru *acţiune*, de cealaltă, gustul pentru *atmosferă*. Este motivul pentru care textul lui Caragiale este mai terestru, mai angajat în imediat, decît cel al lui Poe, de la bun început sumbru, misterior, neliniştitor. Fantasticul e mai omogen, mai egal cu sine la Poe, în vreme ce la Caragiale el nu pare a se lua în serios, nu pare a se revendica de la o lume autonomă, alta decît aceea a peisajului zilnic.

La scriitorul român fantasticul irumpe pe neaşteptate în real, încît efectul de surpriză astfel stîrnit e foarte puternic. Fantasticul colaborează cu realul în aşa fel încît spectacolul împletirii lor stă nu atît sub semnul „cumplitului", al „sinistrului" (ca la Poe), cît sub acela mai ambiguu al *deşucherii*. Caragiale opune *drăcescului*, care bîntuie adesea în proza anglo-saxonă, fiorul mai puţin terifiant al *drăcoveniei*. Mai mult decît *dezolare*, proza sa provoacă reacţii de categoria *stuporii*. Ea nu îngrozeşte, cît contrariază. În definitiv, asupra ei nu încetează nici un moment să planeze umbra potolitoare a umorului. Şi *La hanul lui Mînjoală* şi *Calul dracului* şi *La conac* au laolaltă farmecul înţelept al snoavei, care este şi nu este aievea, în care misterul este mai mult picant decît misterios.

Cînd îşi pierde umorul, cînd se vrea prea grav, Caragiale ratează. El nu are forţa de sugestie a lui Poe, ceea ce îl expune ispitei de a îngroşa naturalist lucrurile în pagini de un patetism discutabil, în care oroarea se localizează mai degrabă fiziologic decît psihologic (Vezi *O făclie de Paşti*).

Diferenţele care apar între Caragiale şi Poe în privinţa abordării fantasticului se vor accentua şi mai bine dacă vom considera, pentru cîteva clipe, caracterul diferit al surselor din care, în mod conştient sau nu, cei doi autori se alimentează. Căci, în fond, diferenţele dintre ei sînt totuna cu diferenţele dintre spiritul basmului românesc şi spiritul legendei medievale nordice. Într-adevăr, tot ce e literatură fantastică în ambianţa anglo-americană, de la Walter Scott şi Conan Doyle la R. L. Stevenson şi Wilkie

Collins, trecînd prin Hugh Walpole, Anne Radcliff sau Charles Dickens se întemeiază pe tradiția venerabilă a straniilor povești cu fantome, castele bîntuite și asasinate fioroase de care e plină imagistica Evului mediu septentrional. Fantasticul are în această tradiție o monumentalitate fără echivalent în mediul nostru de cultură. Partea de grozăvie din el se explică însă, deobicei, nu atît prin intervenția, de-a lungul povestirii, a unor forțe supranaturale sau a unor ființe cu adevărat fantastice, cît prin întreprinderile nefaste ale unor oameni demonizați, pentru care groaza e fie o maladivă înclinație, fie o eficientă strategie, menită să-i facă stăpîni pe cîte un suflet sau pe cîte o avere.

Cu totul altfel stau lucrurile cu basmele românești. Aci, elementul fantastic, strecurat nu o dată în circumstanțele cele mai derizorii, nu are nimic tenebros. Forțele misterioase ale lumii sînt tratate cu familiaritate și, dacă apar „în carne și oase", cum se-ntîmplă frecvent, ele intră fără prea multă ceremonie în dialog cu cîte un Păcală, cu cîte un Prepeleac sau cu vreun șugubăț, gata să le tragă pe sfoară. Iar cînd conflictul între Bine și Rău ia forme dramatice, ca în nenumăratele dueluri între Făt-Frumos și Zmeul Zmeilor, el se petrece în plină lumină, fiind întotdeauna sîngeros dar niciodată sinistru, ca în bătrînele legende ale Nordului.

Afiliați prin urmare unor universuri atît de diferite, Caragiale și Poe rămîn, în chip firesc, greu asimilabili aceluiași stil, chiar dacă, fulgurant, ei se întîlnesc pe aceeași tematică. Nu e mai puțin adevărat că opoziția lor nu e una de *excludere reciprocă*, ci una de *complementaritate*, ceea ce explică, întrucîtva, interesul manifestat de anglo-americani față de proza fantastică a lui Caragiale, ca și interesul lui Caragiale față de Edgar Allan Poe.

GEORGE COȘBUC AS A READER OF JONATHAN SWIFT*

ANDREI BREZIANU

The world of books always holds surprises. A more special case in this connection appears to be that of George Coșbuc, an outstanding poet who, unlike other Romanian readers of Swift, has left material evidence of his having perused *Gulliver's Travels* with care and diligence. Not that we have an extant note-book, review or essay by Coșbuc on *Gulliver's Travels*. These may exist in manuscript form, as yet unconcealed and expecting to be some time discovered. What is left, however, is George Coșbuc's own copy of a German version of *Gulliver's Travels*, a book which does hold surprises. This is now preserved in the Library of the Romanian Academy (file index I 194627 — "Donația Elena G. Coșbuc" — 1944) and one discovers in it a variety of pencil inscriptions and attention marks in Coșbuc's own hand, testifying to the seriousness of reception in the case of a well-known Romanian writer who — unable to resort to a good and reliable Romanian translation — had to gain access to Swift's masterpiece via a trustworthy foreign version : "*Gulliver's Reisen von Jonathan Swift.* Aus dem Englischen ubersetzt von Dr. Fr. Kottenkamp, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun." (352 pp.) [1]

The presence of this book among George Coșbuc's belongings was first pointed out in 1960 by Alexandru Duțu, in a more general survey of the writer's library [2]. Taking now a careful look at the copy, one is amazed to discover how thoughtful and studious a reader of Swift George Coșbuc was. Most notations are underlinings (simple or double) of significant passages, titles, place names or proper nouns, etc. On page nine, for example, "des Diminutiv-Menschen" is underlined. However, it would

---

* This paper is an abridged form of a chapter pertaining to the authors's doctoral dissertation entitled *Swift and His Romanian-Speaking Audiences Before 1944.*

[1] Franz Kottenkamp's translation is worth mentioning in a more special way also because — having been done (directly from the English) at roughly the same time with I. D. Negulici's *Calletoriile lui Gulliver* (presumably toward the middle of the nineteenth century) — its recognition and fame, unlike those of Negulici's version, proved enduring: let it be mentioned in passing that in recent years (1964), the well-known series "Bibliothek der Weltliteratur" (Rutten & Loening Publishing House, East Berlin) re-published it (with a brief commending foreword by Herman Hesse): Jonathan Swift, *Reisen in verschidene ferngelegene Länder der Erde von Lemuel Gulliver erst Wundarzt, später Käpitan mehrerer Schiffe. Herausgegeben von Richard Sympson. Aus dem Englischen ubersetzt von Franz Kottenkamp*

[2] Alexandru Duțu, "Biblioteca lui George Coșbuc", in *Studii și cercetări de bibliologie*, III, Editura Academiei, 1960, pp. 182 sqq.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 581—587, București, 1981.

be fastidious and perhaps less helpful to remind one of all words or paragraphs underlined in Coşbuc's pencil in their German form. A selective review of such notations will suffice for the purpose of this discussion.

In Book I for instance, more especially in Chapter VI, massive underlinings occur in Coşbuc's hand, both vertically and horizontally. There are frequent notations of approval and special liking following what could be termed presumably as a more or less methodical scale of marks : "B" (for "bun"), "N B" ("nota bene"), "fr" (presumably "frumos"), etc. G. Coşbuc appears to have been methodical in following even to the minutest details Gulliver's experiences and various trials. On the margins of pages 25—26, for instance, Coşbuc excerpted in Romanian the significant objects taken away from Gulliver upon his arrival in Lilliput (Chapter II) : "batista", "Tabac", "ceasul", "pistol", etc. all of them underlined. Lines are drawn similarly under other excerpted words which all read like some litotic comment in the margin : "Partide istorice" (facing paragraph five, Chapter III), "resboi" (page 42), "Martiri", "creştini", "ideale" (page 43), facing the paragraph in which the English original reads as follows : "It is computed that 11,000 persons have at several times suffered from death rather than submit to break their eggs at the smaller end".

A fair insight into the stylistic tinges of the satire appears in such notations as the one on page 21, where Coşbuc's own comment to (I shall be giving the English equivalent only) : "Persons who are candidates for great employments" (underlined on the vertical) is : "ironic".

Whole paragraphs are sometimes marked in pencil by means of similarly drawn vertical lines, Chapter VII for example with the Brobdingnag trip, page 153 in its entirety, etc. A thick vertical line isolates the end of the paragraph in which one is told that "The king was struck with horror at the description I had given of those terrible engines", etc.

The reader's part in the act of interpretation, with direct reactions of his own, appears in the following (partially readable) comment to the original : "He had two flappers attending him for state, but never made use of them, except at court and in visits of ceremony, and would always command them to withdraw when we were alone together" [3] : "*ce te-ai face totuşi dacă Laputanii ar fi distraşi numai din prefăcătorie*".

A densely underlined section of the book is Chapter V of the Laputa voyage, more especially pages 210 and 211. It is interesting to note that on page 219, between the lines, above "Tribnia" and "Langden", Coşbuc scrawled in pencil "Britain" and "England".

Another relevant instance of heavy underscoring in Coşbuc's own hand is that occasioned by a further paragraph. This is inscribed with a big "*Bun*" in the margin. As a matter of fact, the eighth chapter of the Laputa episode ("A Further Account of Glubbdubdrib — Ancient and Modern History Corrected") — is among the most densely underlined in pencil, by means of both horizontal and vertical lines (pages 217—218).

---

[3] Quotations from *Gulliver's Travels* are from the complete edition: *Travels into Several Remote Nations of the World*, in four parts, viz. I A Voyage to Lilliput; II A Voyage to Brobdingnag; III A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Luggnag, Glubbdubdrib and Japan; IV A Voyage to the Country of the Houyhnhnms, by Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of several Ships. Higher School Publishing House, Moscow, 1973

Further on, thirteen more lines appear heavily underlined on page 220. Beginning with the first paragraph, marked in the writer's pencil both in the margin and between the first ten lines, and throughout, one becomes aware of a quite special quality of response and interest from the part of this exceptional reader. This should be considered normal, after all, taking into account Coșbuc's intellectual pursuits as a translator of Dante's *Inferno*, *Purgatory* and *Paradise*.

Further on (page 229), Swift's assertion: "Whence it came what Polydore Virgil says of a certain great house, *Nec vir fortis nec foemina casta*" has the Latin satirical quote underlined in red. Importantly, a paragraph of sharp social insight is doubly underscored in Coșbuc's black pencil, both in horizontal and (marginally) vertical lines.

Other interesting instances of the reader's concern appear in Coșbuc's annotations to the last and concluding part of *Gulliver's Travels*, "A Voyage to the Country of the Houyhnhnms", where his attention seems to have focussed more especially on Swift's satire against the military and the men of law ("soldați/advocați" —in one of the reader's scholia, appended to the invented proper noun of the Houyhnhnms).

However, what seems more engaging from the viewpoint of a Romanian reader with the benefit of hindsight is, of course, the way in which Coșbuc appears to have been moved by such passages as one (underlined in red and black) in which the question of national oppression, unjust wars, conquests and other means of expansion is being raised by the Irish satirist (p. 286).

The connotation of such a fragment applicable to Romania's own plight amidst her social and national oppressors are obvious, and it is relevant to note George Coșbuc's keen approach to Swift's text, in this and other like passages. Such as, for example, one of the high points of the book exposing the discrepancy between rich and poor nations (which one cannot help feeling very much in keeping with one of the topical problems discussed even nowadays in the international forum): "Poor nations are hungry and rich nations are proud; and pride and hunger will ever be at variance. For these reasons the trade of a soldier is held the most honourable of all others: because a soldier is a Yahoo hired to kill in cold blood as many of his own species, who have never offended him, as possibly as he can". This, on page 287 of the German version one finds firmly underlined, in red and black, in the reader's pencil. The same as further on, the following comment on wars and colonialism. Fittingly, this classical description of colonialist and imperialist warfare appears to have been a special center of interest for Coșbuc, compelling his attention more particularly, all the more so as he was approaching the very climax of Swift's satirical onleash in *Gulliver's Travels*.

Several lines downwards one is not surprised to discover Coșbuc's attention engrossed by the well-known passage (which he underscored in red): "But when a creature pretending to reason, could be capable of such enormities, he dreads lest the corruption of that faculty might be worse than brutality itself. He seemed therefore confident that, instead of reason, we were only possessed of some quality fitted to increase our natural vices" (page 289).

Similarly — this time not only by means of marginal lines and underscorings between the lines of the text, but also by a red sidelong stripe running from left to right throughout the page — the following passages appear to have called keen attention.

The three following pages are indeed once again especially dense in the reader's underscorings, in both red and black. The last part was marked by George Coşbuc with his usual abridged siglum for "bun" — *B.* And this kind of marking goes on throughout the following paragraphs dealing with the moral portrait of the lawyers, with special emphasis on the last eight lines of the section, heavily underscored in black and red.

George Coşbuc's points of special focus as a reader of Swift could be illustrated with two or three more examples drawn from chapter VI and respectively chapter XII of *Gulliver's Travels*' last book. One of them (page 289) is a passage concerned with ways of reaching to the top in social hierarchy, strongly critical of practices common with the upper class.

And finally, in the concluding chapter dealing with *The Author's Veracity*, among many others, such a relevant passage: "for they [the Houyhnhnms] would well deserve the character given to *Augustus; Recalcitrat undique tutus.* But instead of proposals for conquering that magnanimous nation, I rather wish they were in a capacity of disposition to send a sufficient number of their inhabitants for civilizing Europe, by teaching us the first principles of honour, justice, truth, temperance, public spirit, fortitude, chastity, friendship, benevolence, and fidelity". Coşbuc's sole comment, facing the left side of this text, is the dative (or the vocative?): "*Europenilor!*" with a double black underscoring.

And, further on, with several vertical marks of special attention, another one, about the essential mechanisms of colonization.

One would be curious to learn more about the possible impact of this reading of Swift upon George Coşbuc's own writings which I undertook to peruse and check up accordingly, in order to detect possible echoes or reflexes likely to testify to the poet's further meditation on the book of *Gulliver's Travels.* The author of the social pamphlet in verse *Noi vrem pămînt* is indeed recorded not only as a writer of idylls and patriarchal ballads, but also of a variety of prose compositions and militant articles which display the frame of mind of a zealous penman, very active in the field of social criticism. As Alexandru Duţu has it, "Succesul articolelor lui Coşbuc se datorează — pe lîngă seriozitatea cu care sînt tratate problemele — şi spiritului său viu, combativ, în care sînt scrise. Clarificarea poetului drept un spirit grăniceresc, luptător, provocant, sfidător, este justificată, pe deplin, de proza sa critică" [4].

Regrettably, however, no special mention of or allusion to Swift's *Gulliver* occurs in the available printed matter left by Coşbuc the pressman. This is unfortunate because Coşbuc the poet and the prose writer was not without some connections with English literature, as one may infer from a few other instances. In addition to *Elfrida cea frumoasă* (Aelf-

[4] George Coşbuc, *Despre literatură şi limbă* (in "Mica bibliotecă critică") ESPLA, 1960, Introduction, page 7.

thryth the Beautiful) taking up via a German channel, William of Malmesbury's fabulous account of the story of King Eadgar's wife (circa 945—1000) in *Gesta Regum Anglorum* [5], Coșbuc was also the author of a fluent Romanian version of Lord Byron's *Mazeppa* starting, once again, from a German intermediate version (by W. Schäffer and A. Strodtman), published in 1888[6]. Resorting furthermore to the German channel (E. Sallwurk), George Coșbuc made a very useful translation fron John Locke's *Thoughts on Education: Cîteva idei asupra educațiunii*. Partea I: *Educațiunea sufletului*. Partea II: *Educațiunea morală și cea științifică*, București, Casa Școalelor, vol. I, 1907; vol. II, 1910 ("Biblioteca pedagogică" — no. 8) twice republished (1913—1920; 1925) [7]. One can further presume, as suggested by G. Scridon, that under the pseudonym Teodora Conta, Coșbuc was also the author of a Romanian translation of Lord Tennyson's *Lady Godiva* (published in *Vatra*, I (1894) no. 10, pag. 310) [8].

No matter what Coșbuc's other interests in world literature were (a versatile translator of Homer, Virgil, Calidasa, Dante, Camões, Schiller, Chamisso, Turghenev, among other masters) — his reading of Swift, as one can infer from the extant German copy of *Gulliver's Travels* we have been commenting upon, stands proof of the poet's thorough and keen perusal of the book.

One question remains: does such a particular approach add up to our understanding of the problem of reception? Two separate issues seem to be involved in the matter. On the one hand, leaving aside the topic of translations as such, the readers' reactions to a given work — be they private, public or otherwise — are obviously part and parcel of the reception process. In this connection, the testimony of an outstanding literary personality — in default of other critical reactions and comments — is all the more relevant, as a kind of singular, if litotic, substitute for other authorized discriminations and assessments. On the other hand, setting the whole question in its proper and specific perspective, the extent of a certain gap in the quality of translations is made patent by the very fact of a distinguished Romanian reader having had to resort at that time to a foreign-made version in order to gain full access to an important author, as yet inadequately rendered into Romanian. Thus the true interest of this point is much wider: Coșbuc's case indirectly testifies indeed to the inaccuracy of Romanian reception through trans-

---

[5] *Ibid.*, page 5, William of Malmesbury (died circa 1143) was born some time between 1090 and 1096. A historian and a librarian, his works include: *Gesta Regum Anglorum* (covering the period A. D. 449 — 1127); its sequel *Historia Novella*, dealing with English history to 1142; *Gesta Pontificum Anglorum* and *De Antiquitate Glastoniensis Ecclesiae*.

[6] The translation was finished in Sibiu, in 1887 and first published in *Tribuna*, V (1888) nos. 128—135 (pp. 509; 513; 517; 521; 525; 533, 537); then, as a separate brochure: Lord Byron, *Mazepa* (sic), poemă în versuri, tradusă de George Coșbuc, cu o prefață de traducător. Craiova, Editura Benvenisti, 1896, 48 pp.

[7] In this connection also Ion Pătrașcu, "Spre o identificare de intermediar", in *Revista Fundațiilor Regale*, XI, nr. 1, 1944, pp. 218—219.

[8] Cf. Gavril Scridon, *George Coșbuc: Bibliografie*, Editura Academiei, 1965 (288 pp.).

lations of Jonathan Swift's master works, before 1944. This relates to the already debated notion of Romanian reception outside Romanian versions — a paradoxical case induced by the shortcoming that no real Swift translation was available in Romania for more than one century after 1848.

In this respect, however, the case of German (or any other foreign language versions) should be clearly distinguished from that of the French ones, both in terms of circulation and of their appeal to the reader. The question is one of statistics and one of sociology also. Undertaking for instance the task of verifying the presence of early Swift copies in such outstanding Transylvanian libraries as the Brukenthal in Sibiu, the Teleki in Tîrgu-Mureş, and the Alba Iulia Batthyaneum, one is indeed surprised to discover that the balance of foreign copies of Swift's works was much lower here than in such centers as Bucharest, south of the mountains. The catalogue of the Teleki Foundation, to take one example, carries only a French version of *A Discourse on the Contests and Dissensions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome*, a random presence to be sure in the fifth section of the Library, concerned with "Antiquitates Romanae": SWIFT — *Traité des dissensions entre Nobles et le Peuple dans les Républiques d'Athènes et de Rome.* In 8° A Amsterdam, 1733 [9]. Let it be said in passing that the inclusion of this pamphlet under a general heading having to do with Roman antiquities (in much the way that *Gulliver's Travels* appears included in the category of "Travel Books" in "Catalogu de cărţile ...", etc. made in 1836 by Petrache Poenaru) — is telling enough as a proof of shallow reading of the writer's satire. On the other hand, such a noteworthy eighteenth century library like that of the Batthyany Foundation proved to carry no Swift entry at all in its files (as shown in *Catalogus concinnus librorum ... Bibliothecae Bathyanyanae*, exaratus per Robertum Szentistványi, Szeged, 1958). The only so-far ascertainable presence of an early Swift translation into German to be found in a Transylvanian public library being apparently that of an abridged adaptation of the *Tale of a Tub* (Altona, 1737) preserved in the Library of the Bruckenthal Museum (Dulap V, raft II, no. 63 C).

It would be difficult to make an assessment of the exact impact of these and other such versions upon the mind of any German- (or Hungarian-) speaking Transylvanian reader. Taking into consideration the scantiness of Swift readership among the Hungarian-speaking intelligentsia — substantiated by the fact that no translation proper in that language was published before 1914 — one could presume that the impact was low. As to the German-speaking minority, it appears that few people in its upper layers may have been interested either in having copies of

[9] *Bibliotheca Samuelis Com. Teleki.* Pars Tertia. Scriptores rerum Hungaricarum et Transylvanicarum complexa.... Viennae, MDCCCXI, Typis Antonii Fichler; in *Supplementa Catalogi* duarum priorum partium, anno 1796 et 1800 typis editarum, p. 601.

Gulliver's Travels (or, on that token, of any work by Swift) circulated in towns and cities, among the educated. This of course does not imply that private exceptions are unlikely. However, the whole point lacks relevance in so far as our problem is concerned, because of the discrepant characters of the cultural channels in questions. As against the French mediation impact whose strength appears to have been guaranteed by a connatural spirit, embodied in the language above all, the German and Hungarian ones — provided they might have exerted some influence — (Coșbuc's case, of course, is a glaring exception) were by no means endowed with the power of asserting themselves as vicarious substitutes for the then unexistent or inaccurate Romanian versions.

The reason for this has to do with a specific kind of cultural idiosyncrasy, owing to which the natural Latin-oriented bent of the Romanian reader in general (see Antioh Cantemir's case in London) proved readier to assimilate indeed any assets of the French (or Italian) culture, as some kind of succedaneum for all that had been lacking for centuries in the development of its own spirit. The very fact that most translations done during the age of the national renaissance, in the nineteenth century — as already documented — started as a rule from French models, is good enough proof to all this. That more French translations of Swift's *Gulliver* were in circulation in Moldavia and Wallachia than in Transylvania is thus critically interesting, proving indeed that whenever free, the spirit of the Romanian reader would turn normally to gatherings of the French language and literature as to connatural, reliable tutors. In this connection, the very context of the Negulici 1848 version is illuminating: one notes, lastly, that the moment of the first Romanian breakthrough was closely related to the revival of French interest in Swift which Sir Walter Scott's *Works of Swift* edition of 1814 had aroused on the Continent in the wake of the translation published in Paris in 1827: *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jonathan Swift*, "la traduction française de la première étude biographique anglaise sur Swift au XIX-ème et au XX-ème siècle, celle de Sir Walter Scott ... ouvrage impartial, détaillé et mieux documenté que tous ceux qui l'ont précedés", as Sybil Goulding has it in her carefully documented study of Swift's reception in France, in which stress is laid on "l'accueil très favorable accordé à cette étude, dont il y a trois traductions nouvelles et dont l'original anglais a cinq editions à Paris entre 1825 et 1832" [10]. On the other hand, French copies of Walter Scott's *Biographies* are known to have circulated in the Romanian Principalities soon after their appearance in Paris (for example the four volumes of *Biographie littéraire des romanciers célèbres*, 1826, now in the stacks of the State Central Library in Bucharest, file index I 9815). All this points indeed to the importance of the part played by translations and other determinations from the outside, both regarding the climate of culture and the decisions to further have Romanian versions made in this country. In this respect, as far as our problem is concerned, it is obvious that the French channel, not the German one, was of the utmost importance. Conversely, the Hungarian channel was out of the question for reasons clearly shown already.

[10] Sybil Goulding, *Swift en France*, op. cit., pp. 164—165.

PROZA SCURTĂ RUSĂ ÎN PERIODICELE ROMÂNEȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI XIX ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX

ANA-MARIA BREZULEANU

La cumpăna dintre cele două secole îndemnul lui G. Ibrăileanu — „cît mai multă cultură străină, dar în același timp cît mai multă asimilare a ei" [1] — exprimă, într-o formă concisă, încercarea literaților români de a crea o cultură de valoare și cu un accentuat specific național. Pentru că, scria Ibrăileanu, „cultura unei țări nu se poate dezvolta fără sprijinul puternic al întregii culturi umane". Impasul literar de la sfîrșitul secolului trecut, devenit pregnant o dată cu tăcerea marilor noștri clasici, se corobora cu o adîncă criză socială și politică; tot această perioadă marchează și formarea primelor cercuri socialiste și muncitorești, care pe lîngă preocupările politice își pun serios problema culturalizării maselor. Formarea unei culturi profund naționale, de orientare democratică, adînc implîntată în social și adresată celor mulți, se transforma astfel într-un imperativ general, care solicita și în domeniul literaturii formule înnoitoare și fertile. Ideile utopice, ca cea a „armonizării" claselor prin cultură, ca și cele exclusiviste, de refuz a pătrunderii culturii străine în cîmp românesc, începuseră deja să-și dovedească inconsistența și inactualitatea.

Tribuna de lansare a ideilor noi o reprezintă publicațiile vremii, seismograf sensibil al pulsului vieții culturale într-un moment dat. Tot ele polarizează în jurul propunerii teoretice seria de exemple ilustrative. Căci, dacă volumele publicate semnifică de regulă etapa sedimentării unei idei sau a unei direcții literare, ziarele și revistele oferă în general reacțiile spontane, elocvente pentru perioada studiată. Chiar dacă revistele sînt tributare într-o mare măsură gustului comercial de epocă [2], ele, prin patetismul cu care sînt exprimate dezideratele și prin pătrunderea mai lesnicioasă în cercuri foarte largi, au posibilitatea să dirijeze și să modeleze climatul cultural.

Considerate din acest unghi, traducerile publicate în paginile ziarelor și revistelor, alături de textele autohtone, alcătuiesc o parte reprezentativă a procesului literar de la răscrucea celor două secole.

Pornind de la ideea că traducerile sînt importante pentru „fixarea limbii literare românești" și pentru „dezvoltarea literaturii noastre naționale", C. Dobrogeanu-Gherea propunea încă din 1895 tălmăcirea lucrărilor „celor mai de talent din toate literaturile" [3]. Dar nu traducerea celor

[1] Articolul *După 27 de ani*, în vol. *Studii literare*, 1931, București, p. 75.

[2] Numeroase ziare și reviste, finanțate prin contribuția cititorilor, erau obligate să le respecte cît de cît preferințele, de regulă, apetitul pentru senzațional.

[3] *Ce trebuie să traducem*, în „Lumea nouă", 1895, nr. 75, p. 1.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 589—596, București, 1981.

„clasice din trecut", întrucît „pentru a le pricepe și a le prețui trebuie o cultură deja formată și un gust artistic ales, iar noi vorbim tocmai de *formarea* acestei culturi și a acestui gust". Precizînd cu severitate nivelul precar al gustului public, criticul român propunea îndreptarea atenției spre literatura contemporană, al cărei „gen literar eminamente modern e nuvela și mai ales romanul". În ordinea exprimată, literaturile recomandate sînt cele franceză, rusă, norvegiană și engleză, prin reprezentanții lor: Balzac, Stendhal, Flaubert, Daudet, Maupassant, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Björnson, Ibsen, George Elliot, Currer Bell.

Ideea de „asimilare" a tezaurului universal în cimentarea unei literaturi naționale este servită magistral de literatura rusă a secolului XIX, recunoscută pe plan european ca o literatură angajată, profund ancorată în social. Considerată din unghiul traducerilor și al ecourilor literare, ea începe încă din ultimele două decenii ale secolului trecut să acapareze cu succes din spațiul ocupat de literatura franceză, care nu mai corespundea — *ca mesaj* — exigențelor morale ale literaturii române. Prin afluența de romane și povestiri senzaționale, pline de amoruri, mistere și aventuri, proza [4] franceză crease nu numai o stare de saturație, dar și o reacție de refuz din partea oamenilor de cultură. Vorbind despre Dostoievski, un oarecare Titi sugera că «ar trebui de întreprins traducerea tuturor operelor romanțierilor ruși, opere geniale, sănătoase, cu cari s-ar putea hrăni publicul românesc, al cărui gust e vițiat prin traducerea elucubrațiunilor bolnăvicioase ale lui Ponson du Terrail, Xavier de Montépin, Richbourg și ceilalți, întreprinse din spirit negustoresc de „Universul" și „tuttiquanti» [5].

Apelul lui N. Iorga către scriitori de a-și îndrepta atenția către tradițiile strămoșești ale poporului nostru, îndemnul de a crea „o cultură care să fie a noastră" nu minimalizează rolul traducerilor. Dar el cere nu „o spoială străină franțuzească", ci traduceri din „literatura engleză, cea italiană, cea spaniolă", din „literaturile nordice și cele slave", căci „ce mult ar înainta originalitatea și conștiința noastră văzînd cum alte neamuri și-au deslușit originalitatea și conștiința lor prin literatură. Ce larg am vedea în lume și ce bine ne-am recunoaște chemarea într-însa urmînd în această privință firul civilizației *mai multor* popoare *în toate timpurile!*" [6] Chemarea la „cunoașterea poporului" se îmbină și la Ștefan Petică cu receptarea experienței universale; exemplele sale pornesc de la Ibsen, D'Annunzio, Walt Whitman și se încheie cu cel al lui Maxim Gorki, a cărui artă e „adevărată și puternică și frumoasă", pentru că „și-a înțeles poporul și a găsit forma nemerită și modernă pentru a exprima ce a priceput» [7].

Dominînd prin calitate și mesaj cîmpul literar românesc al începutului de secol, „Viața românească" impune drept criteriu etic-social compasiunea pentru „umiliții și ofensații" vieții, formulă de nuanță dostoievskiană. Atenția pentru această categorie, pentru „omul mărunt" devenise preocupare centrală în literatura rusă încă de la jumătatea secolului trecut,

---

[4] Nu intră în discuția noastră poezia tradusă, care se plasează în alte coordonate.
[5] În „Evenimentul", 1895, nr. 653, p. 2.
[6] *O lămurire*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 1 p. 4.
[7] *Momentul național în artă*, în „România jună", 1900, nr. 146, p.. 1

teoretizată patetic de N. Bielinski, ilustrată artistic de N. Gogol, Saltîkov-Scedrin, Cernîșevski, Vs. Garșin, N. Leskov etc. „Narodnicismul" accentuase pînă la exclusivism analiza condițiilor de viață ale țăranului, iar atunci tezele lui au eșuat prin demonstrațiile critice ale lui Plehanov și Lenin. Lev Tolstoi — personalitate recunoscută încă de la jumătatea secolului trecut pe plan mondial — a prelungit și după 1900 atenția pentru mediul rural nu numai prin beletristica sa, dar și prin întreaga activitate politică, filozofică și didactică. La întretăierea celor două secole și la începutul secolului XX se simte din ce în ce mai puternic influența ideilor socialiste care, fără a nega importanța țăranului ca personaj literar, orientează literatura și spre celelalte clase oprimate, imprimîndu-i astfel un caracter militant, încercînd s-o transforme într-un instrument de luptă politică. Tendințele „moderniste", care s-au cimentat încă din ultimul deceniu al secolului trecut în adevărate școli literare cu societăți organizate și publicații de înaltă ținută artistică aderente, au polarizat sub semnul simbolismului personalități marcante : Vl. Soloviov, Al. Blok, Andrei Belîi, Valeri Briusov, D. Merejkovski, F. Sologub, K. Balmont, A. Remizov etc. Preocupați să desăvîrșească în forme noi expresia artistică, „moderniștii" s-au sustras întrucîtva momentului politic — în plină criză — , alunecînd adesea în zonele obscure ale unei filozofii idealiste, de sorginte germană, și ale misticismului religios. De aceea înfruntarea dintre „moderniști" și „realiști" a căpătat în Rusia accente deosebit de dramatice, înregistrîndu-se exagerări și de o parte și de alta.

Privind statistic numărul traducerilor din literatura rusă, care pătrund vizibil la noi din anii 80 ai secolului trecut, se observă fără dificultate preluarea cu prioritate a scrierilor tradiționaliste, prezența celor moderniste fiind atît de săracă, încît pare a fi un simplu accident. Dacă numele lui Dmitri Merejkovski mai apare semnalat și comentat din cînd în cînd [8], Blok, Belîi, Briusov, Sologub, Remizov, Balmont reprezintă nume total necunoscute cititorului român. Fenomenul este însă explicabil. Revistele românești de orientare democratică sînt aproape fățiș ostile literaturii moderniste. În articolul menționat, C. Dobrogeanu-Gherea privea tendințele moderniste cu îngrijorare și cerea o selecție strictă a scriitorilor străini, căci — spunea el — „ar fi o nenorocire literară dacă s-ar traduce toți decandenții și simboliștii moderni, cari în lipsă de talent fac un zgomot atît de infernal". Fără a-i viza direct, N. Iorga sugera aluziv ocolirea lor, arătînd că „e ceasul literaturii militante, și nu al literaturii pierdute în visuri mistice sau în capricii imorale, nici al suspinărilor melancolice și nici al mercantilismului american" [9]. Dacă revistele de profil tradiționalist aflau în literatura rusă un sprijin autentic în ilustrarea concepțiilor teoretice, revistele moderniste, începînd cu „Literatorul" lui Al. Macedonski fac de regulă trimiteri spre modernismul francez, literatură recunoscută nu numai pentru experimentele sale avangardiste, dar și mai

[8] Semnalăm cîteva din ecourile critice și din traduceri: L. Vaian—Wega, *Literatura rusească în prezent (Gorki, Merejkovski)* în „Revista modernă", 1901, nr. 20, p. 3—5; *Dimitrie Merejkovski*, în „Ordinea", 1909, nr. 569, p. 1; Dimitry Merejkovski, *Petru cel Mare*, în „Patria", 1907, nr. 122—203; Dimitri de Merejkovski, *Monna Lisa del Gioconda*, în „Viitorul", 1911, nr. 1300—1326 în traducerea lui Ticu St. Dumitrescu.

[9] *Educația națională și literatura militantă*, în „Floarea darurilor", 1907, nr. 31, p. 482.

accesibilă prin cunoașterea limbii. Există, de asemenea, destul de multe referințe la futurismul italian [10] și la scrierile lui D'Annunzio, tot ca rezultat al orientării moderniștilor români către literatura occidentală. La aceasta se adaugă și faptul că literatura rusă a pătruns în perioada respectivă în țările apusene mai mult prin reprezentanții ei tradiționaliști, deși poezia și, mai ales, proza simbolistă cunoștea manifestări deosebit de interesante.

Preponderența traducerilor din literatura realistă rusă în periodicele de orientare democratică și socialistă depășește vizibil caracterul cantitativ. Dincolo de număr asistăm la un fenomen de încorporare a unor scriitori ruși în literatura noastră. Este cazul lui Lev Tolstoi, Ivan Turgheniev, N. Gogol, Anton Cehov, Maxim Gorki. Cunoașterea și difuzarea literaturii ruse — nu ca influență străină, ci ca exemplu de cultură socială, exemplu binevenit și necesar în formarea unei culturi naționale — sînt motivate de N. Iorga prin aceea că „ea aducea cu dînsa într-o *mentalitate subt multe raporturi asemănătoare cu a noastră* (s.n. — A.M.B.) un simț misterios al puterii mediului natural, înțeles în toată complexitatea și gingășia lui, și cutezătoarea înfruntare a problemelor morale cele mai grele" [11]. Funcția de catalizator a literaturii ruse în viața noastră culturală o sesizează — poetic — și M. Sadoveanu: „În dulceaga viață fără perspective și fără probleme morale a societății românești de atunci, ele au fost ca o otravă lentă binefăcătoare și întăritoare. Aveam nevoie de așa ceva, căci lumea învechită în rele mergea inexorabil către marile prefaceri ale veacului" [12].

Infiltrarea adîncă a literaturii ruse în cîmpul nostru cultural se produce, în principal, pe două căi. Pe de o parte, prin activitatea intensă a cîtorva scriitori, literați și publiciști, care, cunoscînd limba rusă, aveau acces direct la viața literară rusească (C. Dobrogeanu-Gherea, C. Stere, G. Carp, N. Dunăreanu, Șt. Bășsărăbeanu, I. Duscian, C. Săteanu, Zamfir C. Arbore etc.). Informațiile lor sînt de actualitate și selectate cu grijă; scriitorii sînt adeseori comentați în contextul epocii, realizîndu-se astfel adevărate fresce literare; traducerile au privilegiul versiunii corecte și al realizării artistice. În această conjunctură C. Dobrogeanu-Gherea și C. Stere au jucat un rol deosebit. Ca refugiați din Rusia ei veneau nu numai cu cunoașterea, dar și cu experiența tristă a realităților rusești; ca doctrinari și promotori de mișcare literară, ei au avut un cuvînt greu de spus în perioada respectivă. Cuvîntul lor a fost inspirat și convingător.

A doua cale de pătrundere, nu de mai mică importanță, este cea prin intermediul culturii apusene, a celei franceze în special. Este cunoscut faptul că încă de la jumătatea secolului trecut Occidentul (Franța, Germania, Anglia) descoperea „farmecul" literaturii ruse, deși el vedea în ea mai cu seamă exoticul, straniul, neprevăzutul, inefabilul, în fine, descoperea entuziasmat acel „enigmatic suflet slav". Un loc privilegiat îl ocupă Dostoievski cu personajele sale misterioase și suflete insondabile, Tolstoi cu romanele sale pitorești și, mai tîrziu, cu însăși viața lui plină de atitu-

[10] Vezi Michaela Șchiopu, *Ecouri și opinii despre futurism în periodicele românești ale vremii*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1977, nr. 4, p. 596—603.

[11] În *Istoria literaturii române contemporane*, partea întâi: *Crearea formei* (1867—1890), București, 1934, p. 390.

[12] În vol. *Evocări*, București, 1954, p. 183—184.

dini imprevizibile și spectaculoase, Turgheniev cu paginile sale de un rafinament și o delicatețe neegalată, Gogol cu povestirile sale, în care adevărul vieții se împletea cu un fantastic de o factură neobișnuită. Literatura rusă era comentată de nume cunoscute și prețuite de lectorul român: Prosper Mérimée, Sainte-Beuve, Xavier Marmier, Romain Rolland etc. Cantitativ mai numeroase în comparație cu cele elaborate după original, traducerile prin intermediar occidental sînt tributare carențelor din versiunile interpuse. Traducătorii străini, fără a înțelege întotdeauna subtilitățile de semnificații, cedau adesea presiunii gustului public (care nu agrea în mod deosebit digresiunile și implicațiile filozofice ale scrierilor rusești) și operau trunchieri sau nefericite modificări de text.

Luînd contact cu literatura rusă și direct și indirect, literații români erau interesați în primul rînd de suflul ei democratic și umanitar, de idealul de libertate și dreptate socială, de dragostea pentru om și pentru descătușarea lui spirituală, de legătura ei puternică cu realitatea, toate aceste idei fiind îmbrăcate într-o formă artistică originală. Operele scriitorilor ruși răspundeau și dezideratelor „sămănătoriste", dar și celor difuzate de la tribuna „Vieții românești"; ele răspundeau și apelului revistelor socialiste, care-și aflau exemple redutabile în opera lui Cernîșevski, Nekrasov, Gorki. Folosindu-se diplomatic de interesul manifestat pentru literatura rusă, presa conservatoare preia și ea selectiv texte care-i servesc propriile idei; în acest sens sînt binevenite îndemnurile repetate ale lui Tolstoi la smerenie și nonviolență, ca și textele beletristice corespunzătoare.

Pe linia promovată de Dobrogeanu-Gherea se observă o atenție deosebită pentru fenomenul rus contemporan, datorată în principal de o anume asemănare de conjunctură socială și politică. Vorbind într-un amplu volum despre destinul creației lui Lev Tolstoi în România, despre ecourile prompte ale activității sale sociale și literare în țara noastră, Tatiana Nicolescu [13] definește acest mod de receptare „percepere contemporană". Este semnificativ faptul că scriitorii ruși de mare circulație la noi sînt în majoritate contemporani perioadei studiate: Lev Tolstoi, Anton Cehov, Maxim Gorki, Leonid Andreev, Vladimir Korolenko. Excepție face doar opera lui Ivan Turgheniev, dar și în cazul lui se pot enumera destule traduceri elaborate pînă la moartea acestuia din 1883.

Numele cel mai vehiculat în presa noastră este însă indiscutabil cel al lui Lev Tolstoi. Nici un scriitor rus și nici un alt scriitor străin n-a beneficiat în timpul vieții de o circulație atît de intensă ca „titanul de la Iasnaia Poliana". Tolstoi este atît de cunoscut cititorului român, atît de asimilat ideii de „realism", încît atunci cînd moderniștii își argumentează ideea de nou, combătînd tradiționalismul, se referă la scriitorul rus ca exemplu tipic. Deși rezervat în privința inovației, Mihail Dragomirescu intervine în „Convorbiri critice", îndoindu-se de actualitatea scriitorului, în măsura în care arta lui este numai „evocare brută a vieții reale", dar nu și „transfigurare" a ei [14]. Ovid Densusianu este mai categoric. Îl recuzează pe Tolstoi categoriei de „catechisme învechite", care nu mai sînt utile pentru „primenirea în cultură". Pentru că, neînțelegînd „viața mo-

[13] *Tolstoi și literatura română*, București, 1963.
[14] *Tolstoi*, în „Convorbiri critice", 1908, nr. 14—18, p. 547

dernă, neputîndu-se adapta ei", Tolstoi o blestema, regretînd „căile de altădată", considerate a fi cele sănătoase. Deci — conclude criticul — „tolstoismul, şi ca doctrină filozofică şi ca formulă literară, era tot ce putea fi mai opus aspiraţiilor moderne şi de aceea a rămas fără ecou" [15].

Negarea severă a lui Tolstoi în numele progresului literar nu cîştigă adepţi decît în cercurile moderniste, care îşi făceau drum cu greu în cîmpul literar românesc. Paginile revistelor şi a ziarelor de largă circulaţie abundă în tălmăciri din opera lui. Şi nu numai atît. Din ultimele două decenii ale secolului trecut asistăm la o receptare promptă a lucrărilor nu numai literare, ci, mai ales, a celor cu caracter filozofic, social-politic, didactic, a scrisorilor deschise, publicate pretutindeni. Ziarele se grăbesc a da informaţii detaliate despre viaţa de zi cu zi a scriitorului, despre întîlnirile şi conversaţiile lui cu diferite personalităţi din alte ţări, despre interviurile care i se iau. Se dau ştiri alarmante despre starea sănătăţii lui, cînd aceasta devine îngrijorătoare. În 1980 — cînd Tolstoi împlinea 80 de ani — numărul articolelor şi consemnărilor jubiliare devine impresionant. Moartea lui Tolstoi, în 1910, este resimţită de literaţii noştri aproape ca o pierdere naţională, eveniment de tristă amintire, căruia i se închină alte sute de pagini. Moartea scriitorului nu înseamnă însă şi dispariţia lui din paginile revistelor româneşti, dimpotrivă, el continuă să rămînă o prezenţă activă, permanent exemplu şi termen de referinţă.

Interesul pentru activitatea socială, filozofică şi didactică a lui Tolstoi, care lasă în umbră partea beletristică a scrierilor sale, rezultă din coincidenţa începutului receptării la noi — anii 80 — cu criza spirituală a scriitorului (1879—1881), în urma căreia Tolstoi îşi neagă vehement textele artistice anterioare: povestiri, romanele *Război şi pace* şi *Anna Karenina*. Explicînd acest fenomen, G. Ibrăileanu observa pe bună dreptate în 1910 că „romancierul Tolstoi n-a fost contemporan generaţiei noastre. Cu noi a fost contemporan reformatorul social" [16]. Din „perceperea contemporană" rezultă adesea şi un apetit deosebit al gazetarului român pentru faptul ieşit din comun, uneori pitoresc, alteori dramatic, care caracterizează datele biografice ale lui Tolstoi în această perioadă: contele Tolstoi efectua zilnic munci fizice de ţăran, cînd nu purta discuţii savante cu mari personalităţi de cultură; polemiza oficial cu clerul şi ca urmare a fost anatemizat public de biserică în 1901; avea conflicte cu familia; condamna zgomotos viaţa aristocratică; se implica cu articole manifest şi scrisori deschise în evenimentele interne şi internaţionale. Dar alături de articolele, consemnările şi ştirile care accentuează amănuntul biografic senzaţional sînt publicate articole şi studii docte şi originale despre semnificaţiile creaţiei artistice [17]. Ele sînt semnate de nume ca N. Iorga, C. Stere, G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu, Duiliu Zamfirescu, Oct. C. Tăslăuanu, Emil Gîrleanu, Al. Vlahuţă, H. Sanielevici, O. Carp, C. Săteanu, Victor Eftimiu, Al. Ciura etc. şi sînt publicate în ziare şi reviste de largă circulaţie, cu orientări artistice diferite: „Convorbiri lite-

[15] *Sufletul latin şi literatura nouă*, vol. II, Bucureşti, 1922, p. 13.

[16] *Tolstoi*, în „Viaţa românească", 1910, nr. 11, p. 292.

[17] Vezi: Adrian Ghijiţki, *Lev Tolstoi în critica românească*, în „Romanoslavica", tom VIII, 1963, p. 261—282.

rare", „Luceafărul", „Universul", „Noua revistă română", „Drepturile omului", Pagini literare", „Revista modernă", „Viața românească", „Convorbiri critice", „Floarea darurilor", „Ramuri" etc.

Fără a atinge amploarea receptării lui Tolstoi la noi, critica se arată interesată de viața și creația și a altor scriitori contemporani ale căror preocupări artistice și sociale ar fi putut interesa cititorul român. Activitatea revoluționară a lui Gorki, persecuțiile țariste la care este supus, anii de închisoare, ca și cei de exil, întregesc, alături de creația propriu-zisă, chipul unui tip de scriitor pe care presa socialistă îl consideră un exemplu edificator pentru ancorarea omului de litere în lupta socială. De asemenea, călătoriile lui Vl. Korolenko în țara noastră și interesul acestuia pentru realitățile de la noi sînt un impuls pentru difuzarea povestirilor sale despre valențele spirituale ale omului simplu. Un fenomen interesant îl constituie și receptarea deosebit de promptă a lui Leonid Andreev; primul articol despre personalitatea marcantă a scriitorului rus, urmat de traduceri ilustrative, apare doar la cîteva luni de la debutul acestuia în Rusia din 1901 și este semnat de un bun cunoscător al literaturii ruse: C. Săteanu [18].

Deși surprinzător de puțin comentat în critica vremii, Anton Cehov devine cunoscut și apropiat cititorului român încă din ultimii ani ai secolului trecut, prin povestirile și schițele sale. Ele sînt publicate intensiv, ilustrînd atenția literatului român pentru soarta „omului mărunt". Prin specificul lor și prin limbajul accesibil ele asigură succesul la public și concurează cu prozele lui Guy de Maupassant, la fel de mult difuzat în perioada respectivă. Ironia, dar și compasiunea, invectiva, dar și lacrima pentru cel umil și neajutorat creează o punte de legătură între cei doi scriitori. Meritul de a-l lansa pe Cehov în lumea noastră literară revine revistelor socialiste. Astfel, în 1895—1896 „Lumea nouă" publică sub semnătura S.D.[= Sofia Dobrogeanu] o serie din povestirile lui. Prozele scurte ale lui Cehov apar în periodice din toate provinciile de limbă românească, cu prioritate în cele de orientare tradiționalistă sau cu simpatii democratice; dar cel mai adesea se publică ca foileton literar în ziare de popularitate ca: „Universul", „Adevărul", „Românul", „Cronica" etc. Elaborate de multe ori în pripă și după variante interpuse, traducerile nu redau întotdeauna acel rafinament stilistic, atît de specific scrisului cehovian. Totuși se remarcă traducerile după original semnate de N. Dunăreanu, Gh. Carp, C. Săteanu, Sofia Dobrogeanu, Sextil Pușcariu și, bineînțeles, cele ale lui Liviu Rebreanu, publicate în 1915—1916, în „Universul literar".

Receptarea creației lui Ivan Turgheniev în cultura românească depășește cu mult importanța traducerilor propriu-zise cu rol informativ și adiacent literaturii autohtone. Se poate vorbi, în cazul lui Turgheniev, de un rol modelator în literatura noastră: scrierile lui sînt apreciate și traduse în toate provinciile de limbă românească; numeroase texte apar și în publicații de orientare modernistă, spiritele polemice întîlnindu-se astfel într-o apreciere unanimă a scriitorului rus. Opera lui trece însă și dincolo de nivelul „superficial", cantitativ, al receptării, pătrunzînd în conștiința unor scriitori români ca model și sursă de inspirație. Și în acest

[18] Vezi Ana-Maria Brezuleanu, *Traduceri românești din Leonid Andreev*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1975, nr. 3, p. 409—418.

sens i-am putea aminti pe Alexandru Odobescu, D. Morțun, Șt. Bässărăbeanu, Nicolae Petrașcu, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu [19]. Semnificativă este pasiunea autentică a lui Enea Hodoș care „a învățat singur rusește, numai pentru a gusta pe Turgheniev în original" [20]. O adevărată vogă a stîrnit la întretăierea celor două secole ciclul de proze scurte, *Poeme în proză*. Ele au fost lansate concomitent în 1883 — numai la cîteva luni de la apariția în original — de cele două reviste cu orientări atît de deosebite, „Literatorul" și „Contemporanul", în versiuni diferite, semnate de Leon Câmpianu și S.G.[= Sofia și Ion Nădejde] [21]. Însăși structura *Poemelor în proză* explică dubla receptare a lui Turgheniev, prin filieră franceză și direct din original; prin formă ele răspund exigențelor estetizante ale moderniștilor, prin conținut ele argumentează strălucit mesajul etic și social cerut de scriitorii realiști. Într-o perioadă de proliferare a genului și la noi, *Poemele* lui Turgheniev au înlocuit întrucîtva, pînă în 1900, cînd încep să se impună realizările lui Șt. Petică și D. Anghel, absența unor texte autohtone de reală valoare artistică.

Deși receptarea fenomenului literar rus contemporan este predominantă, ecourile creației unor scriitori anteriori deveniți clasici, ca Pușkin, Lermontov, Gogol, Cernîșevski, Nekrasov, Saltîkov-Scedrin, întregesc echilibrant tabloul pătrunderii literaturii ruse în cultura română.

Procesul — care începe din anii 80 ai secolului trecut și se continuă intensiv în primele două decade ale veacului nostru — de traducere din literatura rusă în presa românească nu este rezultatul unei orientări întîmplătoare și nici al preferințelor particulare ale cîtorva literați; el este condiționat de deziderateie culturale și sociale din etapa istorică respectivă, care-și aflau în literatura rusă, adînc implîntată în social și de reală valoare artistică, un exemplu și un impuls pentru evoluția propriei literaturi. Rolul cel mai semnificativ în difuzarea literaturii ruse îl au revistele și ziarele socialiste și cele cu simpatii democratice. Cezar Petrescu definea științific esența receptării și a încorporării literaturii ruse în zona culturală românească: „Apropiata înrudire în etapele de evoluție istorică și socială, aproximativa analogie de situații și de antagonisme sociale, sincronismul și simetria acelorași cauze care produc aceleași efecte, toate împreună au făcut ca scriitorul român să regăsească în marii scriitori ai realismului critic rus accentul just al propriei sale opere la care năzuia și care se cerea desăvîrșită" [22].

---

[19] Vezi *Ecoul creației lui Turgheniev în literatura română*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", 1953, nr. 2, p. 95—140.

[20] Vezi Ion Breazu, *Turgheniev la românii din Ardeal*, în „Studii literare", Universitatea „Victor Babeș", Cluj, 1948, vol. IV, p. 197—205. Enea Hodoș mărturisea într-o discuție cu Ion Breazu: „L-am citit și recitit și parcă tot aveam impresia că n-am gustat pe deplin mierea lor. Iată de ce m-am apucat să învăț rusește. Și satisfacția mea a fost într-adevăr rară, căci Turgheniev este un mare poet, deci un neîntrecut meșter al graiului, pe care numai în original îl poți gusta pe deplin".

[21] Vezi Ana-Maria Brezuleanu, *„Poeme în proză" de I. S. Turgheniev. Traduceri și receptare în periodicele românești (1883—1916)*, în „Revista de istorie și teorie literară", 1978, nr. 3, p. 439—448.

[22] *Filiațiuni*, în vol. *Însemnări de călător. Reflecții de scriitor*, 1958, București, p. 232.

BOEMUL ȘI SLUJBAȘUL SAU DESPRE VIRTUȚILE TONULUI MINOR
(Două fețe ale simbolismului balcanic: G. Bacovia și K. Karyotakis)

VICTOR IVANOVICI

Într-un cunoscut eseu intitulat *What is Minor Poetry?* T. S. Eliot întreprinde meritoriul efort de a conferi „poeziei minore" calitatea de concept operativ și descriptiv în locul aceleia de judecată axiologică. Criteriul deosebitor între un „minor" și un „mare" poet ar consta în faptul că, în timp ce la al doilea „... cunoașterea întregii opere sau a unei părți foarte mari din ea te duce, ... la o apreciere mai bună a fiecărei poezii în parte", ceea ce „... implică o unitate semnificativă a întregii opere" (1), despre cel dintîi nu se poate afirma „... că întregul valorează mai mult decît însumarea părților lui" (2). La cele de mai sus se adaugă și o constatare de substanță : „Cînd vorbim despre poezie cu majusculă, ne gîndim numai la emoțiile cele mai intense sau la versurile tulburătoare : și totuși sînt multe ferestre în poezie care nu sînt deloc tulburătoare, ... și cu toate acestea sînt ferestre foarte bune" (3). Că Eliot, în ciuda precauției ce și-o ia inițial, nu poate scăpa de parametrii de valoare pe care îi presupune orice încercare de taxinomie, reiese limpede din tonul condescendent al afirmației anterioare ; cu toate acestea, tocmai ea ne oferă reperul cel mai solid pentru o posibilă definiție : „poetul minor", adică acela ale cărui „ferestre" nu se deschid asupra unei priveliști „tulburătoare", fie calitativ („emoțiile cele mai intense"), fie cantitativ (totalitatea ori cea mai mare parte a spectrului emotiv al omenescului), este un *poet parțial.*

Să încercăm a extrapola de aici un „portret-robot" al „poeziei minore".

Parțialitatea implică un *alt* sens al unității decît acela „deductiv" (de la întreg la părți), și anume unul specializat, „inductiv", în care partea este întregul și valorează tot atît cît „bulgărele de zăpadă" obținut prin acumularea unei materii tematice și stilistice omogene, din care discernămîntul — propriu ori al criticii — a înlăturat orice corp străin încrustat întîmplător în masa acestei materii. Iată de ce, în ciuda unui oarecare exclusivism, putem adera la definiția provizorie a „poeziei minore" cu care începe eseul eliotan : „gen de poezie pe care o citim numai în antologii" (4). Prin această *componentă critică* („antologarea" ca un factor structural și operațional din care rezultă o estetică a litotei, elipsei și în cele din urmă a tăcerii), *opera parțială* (avansez deliberat acest oximoron), rezultat al însumării părților într-o aritmetică a monomaniei, are un caracter profund *fragmentar.*

În lumina celor spuse pînă aici, putem reformula opoziția poezie majoră versus poezie minoră după cum urmează : dacă totalitatea care

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 597—609, București, 1981.

este o operă „mare" aspiră să fie o *metaforă* (i.e., etimologic, transfer, sau, cum ar zice Octavio Paz, „traducere") a altei totalități, de alt rang, pe care o substituie paradigmatic, tot astfel precum „unitatea semnificativă" a întregului dislocă și transferă pe un plan superior semnificația părților, fragmentul „minor" devine *sinecdoca* (i.e. „pars pro toto") egală cu sine a fragmentului care îl precede ori îi succede, și cu care coexistă și se combină pe axa sintagmatică.

Viziuni radical opuse asupra subiectului liric decurg de aici. Poetul „mare" se vrea cu orgoliu *reprezentativ*, adică microcosm ce rezumă și „traduce" metaforic macrocosmul: Universul, Umanitatea, Națiunea... Cu umilința parțialității, dar și cu acuitatea critică a ironiei care „coboară" sublimul, poetul „minor" este doar *tipic:* pentru o epocă, pentru o generație, pentru o clasă ... „O, cum omul a devenit concret": acest vers bacovian ar putea servi drept deviză umanității (cu minusculă) din „poezia minoră". Concret, prin suma determinărilor sale „parțiale" — de timp, de spațiu, de mediu social — pe care le „încarnează" fragmentar și tipic; în același timp, printr-o nouă „parțializare", numai aparent pradoxală, sinecdoca umană devine și o sinecdocă a ei înșiși, adică a însumării determinărilor psihologice și comportamentale concret individuale *.

Dialectica tipicului și a individualului duce cu gîndul la teoria romanului realist și naturalist. Și nu întîmplător „poezia minoră" este probabil unicul domeniu al liricii în care se legitimează categoria estetică a *realismului*, iar într-una din ipostazele sale istorice, cea *simbolistă*, ea este contemporană și concurentă cu „școala experimentală" a lui Zola.

Odată ajunși în acest punct, se poate demonstra că există o anume solidaritate între estetica parțialului și poetica simbolistă (bunăoară: „Car nous voulons la Nuance encor,/ Pas la Couleur, rien que la nuance !"). Mai mult însă decît poetica acestui curent, care în multe privințe o continuă și chiar exacerbează pe cea romantică (ipostază, aș zice, emblematică, a „poeziei majore"), interesează din punctul de vedere dezvoltat mai sus un aspect colateral (deci din nou parțial !), ținînd mai degrabă de *sociologia simbolismului*. După „plein air"-ul romantismului, simbolismul se desfășoară într-un orizont radical diferit, și anume acela al *peisajului urban*. Bună parte din datele stilistice și tematice ale universului simbolist se pot deduce din această zare a orașului, limitată și fragmentată „artificial" de capriciile unei arhitecturi resimțite acum ca tentaculare. Dar respectiva arhitectură devine — și aceasta este ceea ce ne interesează cu precădere deocamdată — semnul sinecdochic al tuturor traumelor provocate de atomizarea (= „fragmentarea") corpului social, în trecerea de la „comunitatea" precapitalistă la „societatea" stratificată și învrăjbită a civilizației burgheze (în sens atît etimologic cît și sociologic). Pe acest fundal, al singurătății în sînul mulțimii, al habitatului termitiform, al incomunicării, al nepăsării sau urii cotidiene, diferențierea psihologiei individuale, pe care structura urbană o favoriza încă din Evul mediu, îmbracă acum formele extreme ale excentricității deviante, și astfel, la „periferia" cetății, ca ambianță existențială și ca un corp social, apare

* De unde caracterul parțial și recurent-obsesiv al temelor și/ sau procedeelor, în acest tip de lirică.

ciudata figură a „poetului blestemat", vlăstar bastard şi blasfemator a micii burghezii, a cărui tipicitate socială a fost rezumată în fericita formulă de „proletar cult" a lui Dobrogeanu-Gherea.

Proletarizarea artistului devine deosebit de virulentă în societăţi de tipul celor balcanice. Aici urbanizarea capitalistă se înfăptuieştel tîrziu şi incomplet, printr-o sălbatecă „acumulare primitivă", iar burghezia însăşi, parvenit al „stării a treia", este marcată de o cronică lipsă de tradiţie şi de stabilitate (economică) **. Ca atare, reacţia de marginalizare a poetului „maudit" este şi mai violentă ca în Apus; expulzîndu-l pe acesta, burghezul balcanic exorcizează „katharctic" atît spectrul mereu prezent al mizeriei materiale în care este ameninţat să recadă, cît şi propria-i culpabilitate socială decurgînd din amintirea mijloacelor prin care s-a ridicat din această mizerie.

Eseul de faţă îşi propune să releve parţialitatea „minoră" în poezia a doi „proletari culţi" din spaţiul nostru de civilizaţie: românul *George Bacovia* şi grecul *Kostas Karyotakis* ***. Şi pentru că mai înainte am vorbit de caracterul tipic al poetului „minor", trebuie spus pentru început că raţiunea acestui paralelism o găsesc nu numai în uimitoare afinităţi de viziune şi procedee, ci şi în faptul că examinarea celor doi ne va prilejui detectarea unor poli puternic marcaţi, în cadrul unei *tipologii* a creatorului simbolist.

În celebrul (şi singurul) *Sonet* bacovian (5)—din volumul *Plumb*—poetul evocă două dintre spiritele sale rectoare: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă, /Ori ca Verlaine, topit de băutură —/ Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă". Aceleaşi nume, alături de altele, la care ar fi subscris de bună seamă şi Bacovia, le aflăm şi într-o *Baladă* de Karyotakis (6) (lucru deloc de mirare, fiind vorba de doi autori contemporani, cu aceleaşi lecturi, cu aceeaşi situare istorico-literară, în tardivul nostru simbolism balcanic etc.): „Urîţi de zei, urîţi de omenire,/ Ca nobili ce mizeria li-i dată, /Se ofilesc Verlaine-ii; moştenire :/ Comoara rimei lor de argint, bogată. /.../ Un Poe dacă trăi-n nefericire, /Baudelaire-ii de trăiră moartea toată/ li-i darul de istov o Nemurire" *(Baladă la poeţii neştiuţi ai veacurilor*, vol *Nipenthī* ****). Ce diferenţă însă, de tratament!

** Din acest punct de vedere, ar fi interesant de studiat în cheie psiho-sociologică ceea ce aş numi „Sindromul Dinu Păturică", adică tipul parvenitului, cu o frecvenţă deosebit de ridicată în romanul românesc de la Filimon la Ion Marin Sadoveanu, ca expresie a unuia dintre „complexele" culturii române (cum ar zice Mircea Martin).

*** Născut în 1896 (deci cu 15 ani mai tînăr decît Bacovia) la Tripoli (Peloponez), Kostas Karyotakis s-a sinucis la Préveza (Epir) în 1928, în vîrstă de 32 de ani. Studii de drept la Atena. Lucrează ca funcţionar public în diverse instituţii şi ministere. Volume publicate: *O pónos toũ anthrópou kía tõn pragmáton* (Durerea omului şi a lucrurilor, 1919); *Nipenthī* (1921); *Elegeía kaíx sátires* (Elegii şi satire, 1927). Cea din urmă culegere produce un impact atît de puternic încît — mărturiseşte în epocă poetul şi criticul Tellos Agras — „ne-a întrecut pe toţi, de îndată şi continuu". S-a vorbit şi se vorbeşte de un adevărat curent în poezia neogreacă — „karyotakismul" —, actual încă în 1955, cînd prestigioasa revistă ateniană, „Epitheórisi tīs Téchnis" a găzduit o amplă dezbatere în jurul acestuia, dar şi în 1973, cînd un alt poet şi critic, Vyron Leontaris, îşi redactează fundamentalele, pentru bibliografia autorului de care ne ocupăm, *Teze asupra lui Karyotakis*.

**** Cuvîntul *nipenthī* (transcris aici după fonetica neogreacă, aparţine dialectului homeric: vezi sintagma „nepenthès phármakon" *(Od.*, IV, 221) = leac de alungat doliul. Baudelaire a reluat expresia în *Un mangeur d'Opium*, III *(Les Paradis Artificiels)*, cu sensul de opiu, sens în care îl foloseşte şi Karyotakis (7).

La Bacovia, romanticul american din care Baudelaire a făcut o efigie revendicată de simbolismul european și figura „canonică" a acestui simbolism, „le pauvre Lélian", se înscriu alături de el însuși (pe care îl putem presupune îndărătul eului liric), în familiaritatea deplină a unei serii sintagmatice, ca sinecdoce ale condiției sociale și existențiale a „minorului" proletarizat. Numele acestei condiții, avînd, pe alt plan, ca sinecdocă alcoolul — „...topit de băutură" —, este *boema*, frăția de egali întru mizerie și formă pe care o îmbracă marginalitatea („parțialitatea" !) poeților față de universul urban, în decorul de ghetto al cafenelei și circiumii „decadente". Mentalitatea libertară a acestei „secte" îl conduce pe poetul român spre o — naivă, ce-i drept — solidaritate cu acțiunea socială a proletariatului, văzută fie ca o „aurora" a vremii noi (*Serenada muncitorului*, vol. *Scîntei galbene*), fie ca o apocalipsă a lumii vechi (*Amurg*, vol. *Cu voi*), fie, în sfîrșit, investită cu o mesianică misiune de salvare a „proletarului cult", zdrobit de „crimele burgheze" : „E timpul... toți nervii mă dor.../ O vino odată, măreț viitor" (*Poemă finală*, idem). Acest fapt denotă totodată că singuralitatea și parțializarea inerente boemei îl fac pe Bacovia să intuiască și să asume — într-o manieră, vom vedea, totuși ambiguă — raționalitatea mai adîncă a fragmentării corpului social în civilizația urbană, care este aceea a luptei de clasă. În tabloul vag întrevăzut al revoluției sociale, artistul „proletar" întrevede propria-i mîntuire de o suferință care nu este altceva decît o formă a revoltei, împinsă către excentric și patologic.

Karyotakis întreprinde, dimpotrivă, o — dealtfel, destul de convențională — ridicare compensatorie la sublim a „zeilor tutelari', ce ajung să constituie un soi de Olimp al cafenelei. Dacă Verlaine, Poe și Baudelaire sînt și aici „partes pro toto", întregul la care se raportează sinecdochis, nu fără o anume măreție tragică, este o sferă a „înaltului" somptuos, circumscrisă de elemente ca : „zei", „nobili", „comoara", „argint", „Nemurire" ș.a.m.d. Această sferă se află în relație de paradigmatică excluziune față de o alta, a mizeriei mediocre, în care eul se înscrie ca o sinecdocă a categoriei parțiale a „poeților neștiuți" (în original, „ádoxoi" = lipsiți de glorie, deci minori la puterea a doua) : „Disprețul lumii le-a intrat în fire/ și trec în țeapănă și pală ceată ;/ pe ei a pus iluzia stăpînire :/ că-i mai așteaptă Faima depărtată,/ fecioară zîmbitor-îngîndurată./ Știind că sub tăcere sînt trecuți,/ nostalgic cu voi plînge-o întristată/ baladă la poeții neștiuți./ /Timpii ce vin, odată și odată./ /« Ce neștiut », vor întreba, limbuți,/ « poet a scris această despuiată/ baladă la poeții neștiuți ? » (*op. cit.*) Să reținem pentru mai tîrziu noua parțialitate rezultată din excluderea de la „emoțiile cele mai intense" — cum ar zice Eliot — ale tragicului și să subliniem deocamdată că grotesca mediocritate a condiției „neștiuților" nu ascultă de o cauzalitate socială ci — să zicem — de una „naturală", deci că, în principiu, nu există aici vreo justificare pentru un imbold de revoltă, și că imboldul respectiv este înlocuit de acela al (auto)compătimirii. Pe de altă parte, surprinzătoarea apariție a principiului ierarhic în chiar sînul falangei „minorilor" („nemuritorii" versus „neștiuții") devine la Karyotakis expresia unui alt ideologem urban și burghez, anume raționalitatea administrativă și *birocratică* (8). Autorul internalizează sistemul de valori derivat de aici, în asemenea măsură încît însuși oficiul poetic, identificat cu acela al „scribului", își

află locul în desenul acestei raţionalităţi. „Pieptul încovoindu-mi-l, caut o răsuflare/ în colbul din hîrţoage" *(Scrib*, vol. *Nipenthī)*, ba mai mult, dezordinea boemei este veştejită dintr-un punct de vedere ce poate fi bănuit ca fiind al unei solide respectabilităţi : „Cu plete şi cravate, zi de zi/ mai fluturînde, ne-arătăm. Cu pozã./ Nesuferită, credem că e proză/ cu oameni *cumsecade* (s.n.) — a ne-nsoţi" *Cu toţii...*, vol. *Elegîïa kaí sátires)*. Dar Karyotakis este un autor mai complex decît s-ar putea crede din cele de mai sus. Conformismul său nu este unul „vinovat", de comesean la ospăţul Puterii, ci unul „umilit şi obidit", de om mărunt, prins în angrenajele unei puternice maşinării, de felul celui cu care ne-a deprins proza rusă din secolul trecut, îndeosebi Gogol, Cehov şi tînărul Dostoievski. Reversul acestui conformism este lucidul său „realism neourban" (9) cu care descrie pe dinăuntru funcţionarea structurii birocratice. Fără a mă extinde mai mult asupra acestei teme, voi semnala mai întîi schilodirea sufletească prin reducerea paletei afective a poetului-slujbaş, ca expresie literală a principiului elipsei şi litotei, propriu „operei parţiale" : „Slujbă cu leafă, teancuri de hîrtii, *mici griji, mizere/ tristeţi* (s.n.) mă aşteptau şi azi ca ieri, în stol discret" *(/Slujbă cu leafă/*, vol. *Elegeía kaí sátires)*. Inaugurată astfel, alienarea administrativă atinge extremele groteşti ale reificării tehnologice : „Funcţionarii prind să se topească/ doi cîte doi, ca polii-n baterie./ (Statul şi Moartea, — electricieni să fie,/ de izbutesc să-i mai înlocuiască?)" *(Funcţionarii publici*, vol. cit.) Şi o altă imagine din universul tehnologic (după electricitate, radiofonia), sinecdocă a unei raţionalităţi ce face pereche bună cu aceea birocratică, devine o „pars pro toto" a condiţiei poeziei, semn şi acesta al absorbirii imaginarului în sistemul dominant de reprezentări : „Sîntem nişte antene înălţate/ în hău, ca degetele ; se stîrneşte/ din haos un ecou ce-n ele creşte,/ dar repede-or să cadă sfărămate" *(Sîntem...*, vol. cit.) Dacă, aşadar, Karyotakis acceptă în general, ba mai mult, se împărtăşeşte în mare măsură din universul axiologic şi imaginar al cetăţii — realismul său nemilos este unul inocent, sau „de bună credinţă", cum ar zice Tellos Agras (10), iar puterea sa de pătrundere este o măsură a adeziunii şi a familiarizării cu structura birocratică — aceasta nu înseamnă că ar beneficia de o situaţie mai puţin „marginală", „parţială" şi „proletară". Înseamnă doar că respingerea ***** va fi resimţită ca o pedeapsă nedreaptă şi nemeritată şi că sentimentul (auto)compătimirii ce acompania condiţia „poetului neştiut" se va radicaliza curînd, devenind conştiinţă a suferinţei absurde, de „ţap ispăşitor". Pe acest plan, caracterul fragmentar al operei minore, despre care vorbeam în introducerea acestui eseu, se încarcă de sugestii ţinînd de complexul ritual al expierii, de la izgonirea victimei inocente, pînă la sfîşierea ei („sparagmòs"), întru răscumpărarea unor păcate pe care nu le-a comis. Cu o remarcabilă intuiţie, Karyotakis transcrie arhetipul în registru simbolic şi face din constituenţii ritului „disjecta membra" ale unui „pharmakós" care este însăşi poezia privită sub specia absurdului : „Sîntem nişte senzaţii împrăştiate,/ nu-i chip să le mai vezi iar adunate./ Întreagă s-a-ncîlcit în nervi natură./ /În trup şi-n amintiri, dureri ne fură./ Ne izgoniră lucrurile, toate,/ şi-n versuri noi ne-adăpostim cu ură" (idem).

***** „Există poeţi definitiv cunoscuţi — scrie Vyron Leontaris — , există şi poeţi pe care îi descoperim neîncetat. Karyotakis este poetul pe care îl refulăm" (11).

Aşadar, cu Bacovia şi Karyotakis cîmpul poeziei „minore", privit în determinările sale „tipice" şi „concrete" : simbolismul balcanic, se polarizează : cafeneaua vis-à-vis de birou, boemul vis-à-vis de slujbaş, revolta libertară cu puncte de „accroche" cu acţiunea socială a proletariatului vis-à-vis de (auto)compătimirea omului umil strivit de mecanismul birocratic, prea puternic pentru ca să se poată revolta împotriva lui, o surdă „durere a omului şi lucrurilor", repede radicalizată ca sentiment al absurdului, in-format de arhetipul „ţapului ispăşitor". Între aceşti doi poli, în forme iarăşi „tipice" şi „concrete", se desfăşoară un univers problematic ce ţine de o dramă a poeziei moderne. Cu cuvintele unuia dintre cei mai lucizi şi pătrunzători teoreticieni ai acesteia, mexicanul Octavio Paz, poezia întreprinde o critică „pătimaşă şi totală" a ei înşişi : „Critică a obiectului literaturii : societatea burgheză şi valorile ei ; critică a literaturii ca obiect : limbajul şi semnificaţiile sale" (12).

Afirmaţie deosebit de pertinentă pentru acea parte a tradiţiei moderne care ne interesează cu precădere, anume cea „minoră". Căci dacă am văzut că în constituirea ei ca totalitate parţială, fragmentară, pur acumulativă, o *componentă critică* (principiul „antologării") era esenţială, putem acum conchide că şi în „punctul de sosire" este esenţială o *funcţionare critică* a operei „minore".

Parţialitatea lui Bacovia a rezultat — conform pătrunzătoarei afirmaţii a lui Ion Caraion — dintr-o operaţie critică ce constă în *descoperirea* unei idei „care se cheamă bacovianism" (13), prin selecţia „antologică" a acestei laturi „minore" din întregul reprezentat de universul eminescian şi promovarea ei la rang de sinecdocă a unei viziuni poetice mai restrînse şi — dintr-un punct „parţial" de vedere — mai intense. La capătul traiectoriei textuale, bacovianismul îşi plăteşte datoria de recunoştinţă faţă de Eminescu, profanînd critic şi vindicativ unul dintre simbolurile supreme ale valorilor burgheze, ţinut drept vinovat de dezastrul marelui romantic român : „ —O, genii întristate care mor/ În cerc barbar şi fără sentiment, —/ Prin asta eşti celebră-n Orient,/ O, ţară tristă, plină de humor..." *(Cu voi...*, vol. *Cu voi)*. O pretenţie asemănătoare stîrneşte ironia lui Karyotakis : „Şi dacă rătăcim lihniţi, boemii,/ şi dac-adesea înnoptăm sub poduri,/ e fiindcă ispăşim în zeci de moduri,/ — victime ale „mediului" şi „vremii" *(Cu toţii*, vol. *Elegii şi satire)*. Nu valorile cetăţii (pe care am văzut că le internalizase în mare măsură) constituie ţinta criticii lui, ci *„fiinţa socială* a poeziei greceşti moderne" (14), ceea ce îl conduce curînd către o blasfematoare critică a sensurilor limbajului poetic. Componenta sinecdochică ce îi defineşte „parţialitatea" stilistică şi tipicitatea pentru o întreagă generaţie — „karyotakismul" —, trebuie „antologată" din Karyotakis însuşi : nu există poet care să cîştige mai mult în urma unei asemenea operaţiuni, căci oricine parcurge o ediţie cît de cît completă a operei sale găseşte pînă şi în ultimul volum bucăţi definitorii, coexistînd cu unele compuneri convenţionale ori de circumstanţă. Mai mult decît la o lipsă de discernămînt, trebuie să raportăm fenomenul respectiv la o *intenţionalitate* ţintind spre profanarea ideii de Artă (cu majusculă). Această intenţionalitate îşi află o remarcabilă formulare într-o revendicare explicită a kitsch-ului, construită pe un contrapunct ironic, în virtutea căruia sediul acestei expresii „joase" este tocmai „înaltul" : „Pe tavan zărese stucuri, mulţime./ Meandrii-n dansul lor mă ispitesc./ Fericirea mea e, socotesc,/

chestie de-*nălţime.*/.../ (Cît de tîrziu învăţătura ta,/ umilă artă, fără stil, îmi vine !)/ Vis în relief, *pe culme* pîn' la tine/ eu *voi urca*" (ss. nn.) (*Marş funebru şi culminant*, vol. cit.).

Aşadar, la cei doi autori, critica obiectului literaturii şi critica literaturii ca obiect coincid în operaţiunea critică de *coborîre a sublimului*, ca expresie privilegiată a Puterii şi semnificaţie centrală a limbajului artistic.

Procesul atacă mai întîi categoria principală a stilului „înalt", şi anume *tragicul*. S-a remarcat că, la simbolişti, *degradarea* acestuia are loc prin hibridarea lui continuă cu „observaţia domestică", în scopul de a-i releva „aspectul de mediocritate existenţială" (15). La Bacovia, bunăoară, moartea, sinecdocă prin excelenţă a situaţiei tragice, este inclusă într-o „coborîtoare" serie sintagmatică, alături de clişeul lingvistic conversaţional şi de alte elemente ale concretului cotidian provincial: „Deja, tuşind, a şi murit o fată,/ Un palid visător s-a împuşcat;/ E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat.../ — Tu ce mai faci, iubita mea uitată?/.../ Prin tîrgu-nvăluit în sărăcie,/ Am întîlnit un popă, un soldat.../ De-acum pe cărţi voi adormi uitat,/ Pierdut într-o provincie pustie" (*Plumb de toamnă*, vol. *Plumb*). Şi la Karyotakis, într-un text scris probabil în ultimele şase luni înainte de a se sinucide, moartea devine „pars pro toto" a „mediocrităţii existenţiale" a provinciei balcanice: „Moartea sînt ciorile pornite-n zbor/ peste acoperişuri negre, şi e/ moartea: femeile ce fac amor/ cum ceapă-ar curăţa-n bucătărie/ /Moartea: străzi ne'nsemnate şi murdare/ ce nume mari şi strălucite poartă;/ măslinii şi-n jur marea, pînă-n zare,/ şi soarele, ce-i între morţi o moarte/ /Moartea: un poliţai umblînd prin piaţă/ să vadă de se fură la cîntar,/ balcoane cu zambile şi verdeaţă,/ domnul învăţător citind un ziar" (*Préveza*). Procedeul (firesc, nu şi funcţionalitatea sa) aminteşte izbitor de una dintre modalităţile „decanonizării" în stilul politic al lui Lenin, anume de folosirea materialului cotidian „pentru a modifica scara de comparaţie" (16). De remarcat, pe de altă parte, efectul „degradant" rezultat la poetul român din realismul lingvistic reprezentat de elemente lexicale precum franţuzismul kitsch „deja", ori calcul românesc „de-acuma": o limbă de mizer ghetto evreiesc din tîrgurile moldoveneşti nu mai puţin mizere. Un efect analog — din păcate cu neputinţă de redat în traducere — îl produce aspectul general al limbii lui Karyotakis: un „mixtum compositum" paraestetic (în sensul consacrat al poeticităţii), presărat cu galicisme şi anglicisme, ale cărui ingrediente de bază sînt, în doze variabile, cele două variante socio-stilistice din diglosia neoellenică („katharévousa", artefact purist şi arhaizant, promovat la rang de limbă oficială şi „demotica", aspect „sacralizat" literar în beletristica de la 1880 încoace, al limbii vorbite). Modelul în această privinţă este Kavafis, însă Karyotakis împinge mai departe procedeul, pînă în pragul kitsch al idiolectului „proletarilor culţi", funcţionari şi gazetari. Trăsătură de o mare modernitate, căci, aşa cum subliniază Vyron Leontaris, poetul „A legalizat totodată singurul idiom posibil în poezia neogreacă, anulînd tot coşmarul lingvistic artificial al epocii... Naţiunile cu limbi străvechi, ruinate, au pierdut partida în acest domeniu (al inovaţiei lingvistice, n.n.) Nu există alt idiom pentru poezia greacă decît limba refugiatului, a emigrantului, a exilatului, a diasporei, limba Ellenului aflat într-o perpetuă stare de urgenţă. De aici se trage şi „katharévousa"-pop a suprarealiştilor..." (17).

Degradării tragicului îi urmează curînd și aceea a straturilor stilistice mediane, ca de pildă acela configurat în jurul categoriei *realității*. Se știe că acesta este un concept ideologic (de „falsă conștiință") care urmărește să prezinte o ordine socială, istoricește determinată, ca pe o ordine naturală, trans-istorică (deoarece, din punct de vedere dialectic, a face istoria unui fenomen echivalează cu a întreprinde o critică a acelui fenomen). În opera lui Bacovia asistăm la un efort critic de demistificare a realității prin construirea unei lumi „pe dos", adică prin răsturnarea ființei înseși a ordinii. Aceasta implică un punct de vedere „parțial", pe care Dinu Flămând crede că îl poate descifra „în sistem de menipee" (18). Fără a nega pertinența observațiilor și analizelor criticului, mi se pare că ponderea acestui factor nu trebuie exagerată. Căci, așa cum ne demonstrează cercetările lui Mihail Bahtin (19), trăsătura definitorie a menipeei, sau, pentru a numi sfera categorială cea mai largă, a carnavalescului, este o dialectică spontană, un profund *dialogism*. Or, la poetul român asistăm, dimpotrivă, la o *monologizare a Carnavalului*. Un cunoscut poem bacovian este foarte concludent în această privință : „Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu tristele becuri cu pală lumină — /.../ Tovarăș mi-i rîsul hidos și cu umbra/ Ce sperie cîinii pribegi prin canale .../ Sînt solitarul pustiilor piețe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie ;/ Pălind în tăcere și-n paralizii, —/ Sînt solitarul pustiilor piețe..." *(Pălind*, vol. *Plumb)*. Construit pe principiul reducționist al esteticii „minore", textul pare a efectua o transcriere contrapunctică a elementelor carnavalești în registru „parțial" : în locul pieței publice, „pustiile piețe" ; în locul luminii zilei sau a lampioanelor colorate, „tristele becuri" și „umbra" ; în locul duhului participării, „solitudinea" sau tovărășia „cîinilor pribegi" ; în locul agitației zgomotoase, „tăcere și paralizie" ; în locul stenicei hilarități festive, „rîsul hidos" și „nebunia"... Întregul la care se raportează aceste sinecdoce nu mai poate fi recompus, căci „trupul colectiv al poporului" — cum ar zice Mihail Bahtin — a fost demult ciopîrțit și atomizat în cetatea burgheză. De aceea, la Bacovia, avem de-a face mai degrabă cu un „Carnaval" lipsit de caracter festiv, ori, mai bine zis, cu „disjecta membra" deformate pînă la nerecunoaștere ale ritualurilor carnavalești — biete „forme fără fond" și semne rătăcitoare pe care eul poetic bacovian le captează la întîmplare, asemeni precarelor antene din poezia confratelui său grec.

Să încercăm în continuare a urmări monologizarea cîtorva elemente din „cultura populară a rîsului", căutînd totodată să le evaluăm potențialul critic și „subversiv". Să începem cu un factor pe care l-am examinat — în altă ordine de idei — și mai înainte : atitudinea *profanatoare* a poetului vis-à-vis de simbolurile valorilor „înalte". În Carnaval, profanarea vizează înnoirea simbolului, tocit în uzajul „oficial" ; poetul „minor" îl percepe ca definitiv acaparat de sfera oficialității și de aceea profanarea urmărește nihilist distrugerea lui. „Țara", bunăoară, înfierată altădată pentru tristul „humor" ce pricinuise dezastrul „geniului", este urmărită mai departe de vindicta „proletarului cult", apatrid, asemeni „proletarului muncii" (în *Manifestul Comunist)* : „Cît de *străin* sînt de țara mea,/ Și nici un dor nu mi-a rămas —/ *Gînd rău, și-ntunecat* (ss. nn.)/ Închide al dreptății glas" *(Dies irae*, vol. *Comedii în fond)*. Radicalismul cu care poetul își subliniază marginalitatea față de universul simbolic al sublimului burghez

măsoară, dealtfel, virulenţa expulzării sale de către structura urban-capitalistă în spaţiul balcanic. „*Naturalismul de spelunică*" nu prilejuieşte confruntarea dialogică de opinii, ca în menipee, ci este un alt semn al proletarizării artistului, al degradării generale a calităţii vieţii. „*Principiul material-corporal al vieţii*" (M. Bahtin), categorie centrală a carnavalescului, legată de străvechi reprezentări mitice ale fertilităţii şi renaşterii, este de asemeni parţializat monologic, ca o categorie negativă. *Sexualitatea*, de pildă, „pars pro toto" a acestui principiu, devine instrument al profanării: „Stă fără noimă catedrala/ Azi, într-un secol rafinat —/ Doar de mai vin să delireze/ Amanţi cu suflet ruinat./ /...Şi delirînd, cînd corul curge/ Se face gîndul mai amar —/ Ei vor o noapte de orgie/ Pe canapeaua din altar..." *(În altar*, vol. *Cu voi)*. Şi dacă aici mai putem recunoaşte o oarecare funcţie eliberatoare erotismului (măcar în sensul relevării vacuităţii „fără noimă" a simbolului „înalt"), negativitatea monologică este totală acolo unde agresivitatea carnavalescă a erosului este deturnată către autoprofanare: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat — " *(Proză*, vol. *Cu voi)* sau: „Ce poate, deci, a fi sub soare,/ În haosul imensităţii —/ Dacă-ţi vei pierde fecioria/ În taina roză-a voluptăţii?" *(Să ne iubim*, vol. *Comedii în fond)*. Acelaşi refuz de a lua în consideraţie reversul pozitiv al medaliei, şi în privinţa *morţii*: în Carnaval avem de-a face cu „moartea gravidă", ce conţine promisiunea regenerării vieţii; Bacovia întrevede moartea în viaţă, nu şi viaţa în moarte: „Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,/ Cu lutul de căldură asudat;/ E miros de cadavre, iubito,/ Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat". *(Cuptor*, vol. *Plumb)*. Elementele carnavaleşti de *utopie socială* proiectau în viitor mitul egalitar al originilor („Secolul de Aur"); aşa cum am văzut, poetul român investeşte proletariatul cu o funcţie mesianică, de nuanţă religioasă, menită să aducă *aici şi acum* apocalipsa lumii burgheze şi mai ales mîntuirea personală a „proletarului cult" din infernul marginalităţii. „Interesată", atitudinea lui Bacovia faţă de revoluţia socială, ca dealtfel a întregii poezii moderne — aşa cum demonstrează Octavio Paz (20) — este de aceea ambiguă şi ambivalentă. „E timpul... toţi nervii mă dor.../ O, vino odată, măreţ viitor": putem recunoaşte în aceste versuri expresia nerăbdării extremist-anarhice a „tovarăşilor de drum" ai muncitorimii — mic-burghezi, intelectuali şi artişti —, veştejită de Marx şi Engels în scrierile referitoare la anul 1848. Mai degrabă, însă, trebuie să vedem în ele trăsătura post-modernă a *revoltei* (opusă proiectului politic organizat al revoluţiei), ce revendică *în prezent* recunoaşterea drepturilor unui particularism oprimat, dintr-o funciară neîncredere în viitorul care şi-a dezminţit întotdeauna promisiunile (21).

O examinare specială merită elementul *măştii*, care în viziunea carnavalescă a lumii este „îngemănată cu bucuria schimbărilor şi reîncarnărilor ... cu negarea... identităţii şi monosemiei..." (22); monologizarea măştii la Bacovia merge în direcţia conceptului jungian de *persona* (23) ce presupune un tiranic principiu al identităţii, mai ales atunci cînd îmbracă forma bizareriei monomane şi deviante, prin care „minorul" îşi defineşte „parţialitatea" periferică în cetatea burgheză. Sinecdoca bacoviană a măştii este *masca bolii*, iar forma tipică a acesteia este maladia simbolistă „par excellence", adică *ftizia*. Că la poetul român maladivul este o *persona*,

ne-o dovedește cu argumente convingătoare „psihanaliza existențială" întreprinsă de Ion Caraion, ale cărei concluzii le rezumă formula „sfîrșitul continuu" (24). Însă boala devine la Bacovia un nod de semnificații (monologizarea motivului nu-i reduce, în mod ciudat, polisemia, ci o transferă în alt cîmp semantic), de la accente de critică socială (ftizia ca boală a mizeriei „proletare") : „ — Cetate — azilul ftiziei —/ Nămeți de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În brațele tale, tușind..." *(Aiurea,* vol. *Cu voi)*, pînă la modalități de profanare a erosului : „Ea crede c-aș fi atacat.../ Și cînd o sărut se teme,/ Dar, sclavă plăcerii, ea geme/ Și cere un lung sărutat./ /Pe urmă, cînd spasmul a dispărut,/ Își udă-n parfum o batistă — / O pune pe gură, și tristă/ Ea șterge un ftizic sărut" *(Igienă,* vol. *Scîntei galbene)*.

Cîte am spus pînă aici despre monologizarea Carnavalului la Bacovia se pot susține, punct cu punct, și despre elementele carnavalești — cîte există — la Karyotakis. Mă voi mărgini numai la două dintre ele. Iată „naturalismul de speluncă" devenit vehicul de fantezii sadice prin care este profanat „principiul material-corporal" în ipostaza erotismului : „De-a fiara, — o vreme, cu patru picioare/ lipite unul de-altul ******, vă jucați./ Apoi dați fuga iute să studiați/ un ghid „pentru mămici", în grabă mare./ /O, de-ar putea oricui să-i cadă-n poală/ o rază-a unei ore de apoi,/ sau dacă ați putea sonda și voi/ c-o furculiță țeasta voastră goală !" *(Apostrofă,* vol. *Elegeïa kaí sátires)*. Și iată monologizarea măștii ca *persona* jungiană ; identificat cu aceasta, omul „personal" devine, cu cuvintele lui Jung, „...jucăria circumstanței și a expectațiilor generale (25)."... / Oameni doar în închipuirea celorlalți./ /Făcute din hîrtii și șovăire/ marionete, -n mîna oarbă-a Soartei" *(Marionete,* vol. cit.), deși nu este exclusă, totuși o detașare de ea : „Și dintre oamenii de-aici, de greață/ niciunul, vai, niciunul nu mai moare.../ Tăcuți, decenți, cu doliu-nscris pe față,/ cu toții ne-am distra la-nmormîntare". *(Préveza)*. *Persona* se particularizează sinecdochic ca *mască a sinuciderii*, repertoriu grotesc de gesturi fără acoperire, unde cabotinul îl parodiază monologic pe mimul Carnavalului : „Și totul s-a sfîrșit... Biletul, iată :/ simplu, concis, profund, cum se cuvine/, indiferent și iertător c-o biată/ ființă, care-l va citi-n suspine./ /Se uită în oglindă, privesc ceasul,/ totul pe rînd în urma lor rămîne,/ « Clipa-i acum », șoptesc dregîndu-și glasul,/ siguri în fond că totuși au s-amîne" *(Sinucigașii ideali,* vol. cit.).

Spre deosebire de Bacovia, la Karyotakis sîntem în posesia unui factor unificator al acestor elemente carnavalești disperse. Este vorba de un alt principiu de subminare a imaginii ideologice a realității, și anume de *ironie*, în sensul pe care îl dobîndește acest concept în teoria modurilor ficționale a lui Northrop Frye (26). Despre chipul în care principiul ironic își subordonează și transcrie în registru monologic carnavalescul ne instruiește tratamentul imaginii *grotești* la poetul grec. Într-una din satirele sale ne înfățișează mărunta dramă a unui flăcău de la țară care nu se împăca cu serviciul militar ; iată deznodămîntul : „Și Mihaliòs muri la

****** Această imagine a acuplării (ca și „fiara cu două spinări")provine din genurile literare carnavalești medievale („fabliaux" și „facéties"), unde, în principiu, nu conține nimic unilateral-degradant. Este evidentă, la poetul grec, deturnarea monologică a sensului imaginii, în direcția erosului ca o categorie negativă.

cătănie./ L-au petrecut niște ostași pe seară/ — Cu dînșii și vecinii-a fost să fie —/ Groapa s-a-nchis deasupra lui cu-ncetul,/ dar îi lăsară un picior pe-afară :/ fusese puțintel cam prea lung, bietul." (*Mihaliòs*, vol. cit.) M. Bahtin demonstrează că, în lumea Carnavalului, grotescul are rolul de a exorciza caracterul terifiant, inerent imaginilor Puterii. Or, am văzut că poetul grec adoptă față de efigiile Puterii — în speță cele birocratice — postura „umilitului și obiditului" din proza rusă din secolul al XIX-lea. În aceste condiții, grotescul (aici piciorul rămas afară, ca „pars pro toto" a trupului reificat) devine marca victimei și, în ciuda compasiunii — ori tocmai în virtutea acesteia — „criteriul capacității de acțiune a eroului" (27), evident inferior lectorului „normal", duce la o monologică detașare a acestuia de cel dintîi.

Dacă structura dominantă este ținută de inocentă sau, în tot cazul, nu este înțeleasă destul încît să se producă o revoltă împotriva ei — ceea ce nu exclude, așa cum am văzut, o realistă inventariere a efectelor mecanismului opresiv asupra individului — atunci motivarea suferinței și a sentimentului de (auto)compătimire este căutată într-o cauzalitate „naturală". În această ordine de idei, Karyotakis își figurează *literal* condiția „minoră" (sub aspect poetic și social) în tema copilăriei, văzută ca o infirmitate, ca incapacitate de adaptare : „Bărbat ești tu. Iar eu, necontenit/ același. Anii trec, mă lasă-n urmă/ tot un ciudat copil îmbătrînit" *(Fratelui meu*, vol. *Nipenthī)*, dar și ca un univers compensatoriu, o „patrie transcendentală" a sufletului : „Ne va fi dat vreodată harul sorții/ să mergem și-ntr-o noapte să murim/ la verdele liman al țării noastre?/ Dulce vom adormi ca și copiii/ cei dulci..." *(Somnul*, vol. cit.).

Ai zice că, nepunînd în discuție cauzele sociale ale suferinței, ba chiar complăcîndu-se în aceasta, prin legarea ei de imaginea eufemizantă a copilăriei, Karyotakis întărește conceptul ideologic de realitate. Numai că, tocmai în acest punct, ironia face o surprinzătoare „volte-face", atacînd cu o deosebită virulență *bazele ontologice ale realității.* Așa cum am anticipat parțial mai înainte, (auto)compătimirea se radicalizează, îmbrăcînd forma unui acut sentiment al *absurdului* existențial, legat de tema centrală a modului ironic, aceea a *„pharmakòs"*-ului (victimă expiatorie sau „țap ispășitor"). Simptomatic din acest punct de vedere este tratamentul motivului bolii. Dacă la Bacovia sinecdoca acesteia era ftizia, maladie socială a mizeriei proletare, la poetul grec boala „par excellence" este sifilisul, sinecdocă a hazardului absurd, al pedepsei nemeritate, în virtutea căreia „*Pharmakòs*-ul se află... în situația lui Iov" (28) : „La fruntea noastră ciocăni stăruitor și delicat :/ (să intre i-am deschis atunci) chiar doamna Nebunie,/ și-n țeasta noastră ea pășind, în urmă-i a-ncuiat./ Azi viața ni-i istorie străină și tîrzie" *(Spirocheta palidă*, vol. *Elegeīa kaí sátires)*. Posedat — la propriu — de o forță străină și care înstrăinează, locuit de un „mysterium tremendum" care-l golește de substanță vitală, „țapul ispășitor" are revelația unui Dumnezeu, teribil și crud ironist : „Comèdie zidirea Lui de e, de groază plină,/ El, care ne'ncetat e bine-intenționat,/ binevoit-a deci pe ochi a ne lăsa cortină :/ — o, comedie ! — beznele, visul încețoșat" (idem).

Așadar, subminarea realității prin absurd și ironie, tema „pharmakòs"-ului, pune în mișcare idei și reprezentări în ultimă instanță *religioase* (vina, pedeapsa, păcatul...) Iar atitudinea poetului „minor" — a poetului

modern — față de ele este una *ambivalentă*, după cum ambivalentă fusese și pasiunea sa socială (29). La vechii greci, ambivalența respectivă — teama de zei/nevoia de zei — purta denumirea teologică de „deisidaimonía"; în zodia modernității, ea nu este străină de „prezumția de culpabilitate" specifică raționalității birocratice a cetății burgheze (30).

Iar dacă, printr-o critică pozitivistă sau istoristă a Cerului, instaurăm în locul divinității o instanță „naturală", atunci ironia absurdă va extinde corosiva ambivalență „deisidaimonică" asupra Naturii înseși. Într-o capodoperă care face parte dintre ultimele texte, Karyotakis închipuie un shakespearian marș al pădurilor, în care pare a investi speranța mesianică pe care Bacovia și-o punea în ridicarea proletariatului: „Codrii să presupunem deci c-ar fi venit/ cu-mpărătești alămuri, c-un triumfal vis/ de dimineață, și că ceru-ar fi trimis/ ca să-i pătrundă, soarele din infinit". Piesa se intitulează *Optimism*, iar ironia ontologică atinge aici o virulență cutremurătoare, ce ne transmite fizic crisparea degetului pe trăgaciul pistolului îndreptat spre tîmplă. Căci versurile cu care începe strofa citată sună astfel: „Să presupunem deci că nu am fi sosit/ în fundătura gîndului, la margine de-abis".

Gest de supremă marginalizare, sinuciderea lui Karyotakis rezumă logic, cu o logică halucinantă, destinul rebelului solitar, al „minorului" balcanic „în cerc barbar și fără sentiment".

---

[1] *Ce este poezia minoră?*, în vol. Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, ELU, București, 1966, p. 311.

[2] Ibidem, p. 308.

[3] Ibidem, p. 311.

[4] Ibidem, p. 299.

[5] Sursa citatelor va fi de fiecare dată ediția G. Bacovia, *Plumb*, Editura pentru literatură, București, 1965. Nu voi mai indica pagina la care apare fiecare piesă, ci doar titlul volumului original.

[6] Folosesc ediția K. G. Karyotakis: *Poiímata kai pezá* (Poezii și proze), îngrijită de G. P. Savvidis, Editura Ermis, Atena, 1975. Ca și în cazul poetului român, voi indica de fiecare dată doar titlul volumului din care a fost extras citatul. Traducerea versurilor îmi aparține.

[7] Vezi și nota lui G. P. Savvidis, în ed. cit., p. 17.

[8] Vezi Tellos Agras, *O Karyotákis kai oi Sátires* (Karyotakis și Satirele), în K. G. Karyotakis, vol. cit., pp. 203—205.

[9] Ibidem, p. 204.

[10] Ibidem, p. 200.

[11] *Teze asupra lui Karyotakis*, în K. G. Karyotakis, vol. cit., p. 260.

[12] *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Editorial Seix Barral S. A., Barcelona, 1974, p. 55.

[13] *Bacovia. Sfîrșitul continuu*, Editura Cartea Românească, București, 1977, p. 453. Vezi și întreg capitolul *O idee care se cheamă bacovianism*, pp. 453—464.

[14] Vyron Leontaris, *op. cit.*, loc. cit., p. 262.

[15] Vezi Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Editura Minerva, București, 1979, p. 37—38.

[16] Vezi Viktor Șklovski, *Lenin decanonizator*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Editura Univers, București, 1972, pp. 174—175.

[17] *Op. cit.*, loc. cit., p. 264.

[18] Vezi capitolul cu acest titlu în *op. cit.*, pp. 48—59.

[19] Vezi *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Editura Univers, București, 1970, și *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și Renaștere*, Editura Univers, București, 1974, passim.

[20] Vezi *Los hijos del limo...*, pp. 63—69.
[21] Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 200—202.
[22] M. Bahtin, *François Rabelais'..*, p. 48.
[23] Vezi C. G. Jung, *Psychological Types, The Collected Works*, Volume Six, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, pp. 465—467.
[24] Vezi *op. cit.*, passim.
[25] *Psychological Types...*, p. 465.
[26] Vezi *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 38—64. Vezi şi definiţiile din *Glosar*, p. 457.
[27] N. Frye, *op. cit.*, p. 38.
[28] Ibidem, p. 50.
[29] Vezi O. Paz, *op. cit.*, pp. 70—78.
[30] Vezi în această privinţă comunicarea lui Ion Vartic prezentată la ediţia a IV-a (1980) a Colocviilor de critică ale revistei „Transilvania" şi publicată în broşura acestor Colocvii, Sibiu, 1981, pp. 57—61, sub titlul: *Domnul profesor Bibikov şi nenea Anghelache;* vezi de asemenea intervenţia subsemnatului pe marginea comunicării respective, în vol. cit., p. 127.

DESTINUL OPEREI LUI HUGO VON HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA (I)

I. OPRIȘAN

1. REPER ISTORIC

În mod curios, procesul de difuziune al operei unui scriitor în sferele altei culturi decît ale aceleia în care s-a afirmat ne-a lăsat întotdeauna impresia de difuziune în timp, de valorizare din perspectiva posterității.

Sentimentul acesta ne-a fost cu atît mai mult accentuat în cazul lui Hugo von Hofmannsthal, cu cît opera sa a răzbit prea puțin, în timpul vieții scriitorului, spre gurile Dunării, începutul receptării efective a creației sale în spațiul culturii românești coincizînd cu cei de pe urmă ani de existență ai poetului și dramaturgului.

Absolut semnificativ ni se pare faptul că deși — prin forța împrejurărilor istorice — o largă zonă a teritoriului românesc a făcut parte, pînă în 1918, din trupul imperiului austro-ungar, creația lui Hugo von Hofmannsthal nu a avut, totuși, ecouri de concomitență în presa și literatura română.

Cauzele sînt, desigur, multiple dar înainte de toate trebuie invocată însăși factura operei sale, de fine subtilități, generată de o civilizație crepusculară, ce nu putea să aibă răsunet în sufletul unui popor angajat plenar în lupta pentru cîștigarea libertăților naționale și pentru întregirea statală. După cum, nu în ultimă instanță, trebuie reliefat faptul că, populația românească din vechiul imperiu a fost lipsită de un teatru permanent, profesionist, în limba națională — ceea ce a stăvilit nu numai răspîndirea operei lui Hofmannsthal, dar a împiedicat receptarea sistematică în această parte a țării a multor valori artistice de reputație europeană; teatrul formațiilor de diletanți (ce a funcționat în tot secolul al XIX-lea neputînd asigura decît o preluare parțială a repertoriului clasic universal. A trebuit ca imperiul multinațional austro-ungar să se dezintegreze, pentru ca în noile condiții istorice opera lui Hofmannsthal să-și poată exercita înrîurirea și asupra literaturii române.

A mai fost necesară, apoi, exuberanța creatoare înnoitoare din toate domeniile, de după primul război mondial, ce a avut ca efect de fond nu numai înălțarea ștachetei valorice la culmi abisale, dar și realizarea unei racordări profunde a literaturii și artei românești la mișcarea europeană de idei. Aspirația către simultaneitatea de orientare și creație rămînînd vizibil una dintre tendințele majore ale culturii române în toată perioada interbelică. Se înțelege că în contextul respectiv mișcarea lite-

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 611—617, București, 1981.

rar-artistică germană, desfășurată îndeosebi în cele două mari centrale : Viena și Berlin, intră direct în atenția literaților și a oamenilor de artă români. În mod cert, experimentele îndrăznețe de aici — mai ales cele din domeniul dramaturgiei — găsesc ecouri imediate și largi în România, fiind asimilate cu precădere de promotorii expresionismului, aflat în plină înflorire în anii '20.

Reviste de primă însemnătate ca „Gîndirea", „Viața românească", „Contimporanul", „Ideea europeană", „Mișcarea literară" și mai ales „Rampa" oglindesc cu entuziasm mișcarea cultural-artistică din capitala Austriei și Germaniei.

Îndeosebi în „Rampa" apar materiale revelatorii despre noul teatru : cronici dramatice, comentarii, interviuri luate unor personalități marcante, articole de protest precum acela — spre a da un exemplu adecvat — împotriva respingerii de către direcția Burgtheater-ului a piesei lui Hugo von Hofmannsthal : *Der Schwierige* („Rampa", 10 iunie 1921, p. 1).

Teatrele, pe de altă parte — tinzînd să țină pasul cu Viena și Berlinul — fac tot mai mult loc în repertoriile lor unor piese germane de succes în patria de origine. Se statornicesc chiar relații de conlucrare între instituțiile teatrale din România și cele din Austria și Germania [1].

La toate cele de mai sus se adaugă, în sfîrșit, faptul, de loc neglijabil, că oamenii noștri de teatru și o parte din spectatorii permanenți ai scenei române sînt familiarizați cu repertoriile teatrelor vieneze, berlineze, salzburgheze, văzute la fața locului, după cum sînt familiarizați cu ceea ce se joacă la Paris și Roma. Încît aspirația sincronizării cu tendințele de acolo și a egalizării din punct de vedere artistic a celor mai bune spectacole trebuie bănuită, chiar atunci cînd nu apare cu evidență.

2. DIFUZIUNEA OPEREI LUI HOFMANNSTHAL ÎN ROMÂNIA

a) OPERA DRAMATICĂ

Pe fundalul întru totul favorabil receptării „teatrului nou" european, începe difuziunea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România.

[1] Așa, de pildă, spre a ne opri doar la exemplele cele mai importante, Max Reinhardt admite să se monteze și la București, cu decorurile și indicațiile sale de regie, piese puse de el în scenă la Viena și Salzburg; Karlheinz Martin pune, în 1922, în scenă, la București, două piese de Strindberg (*Pelicanul* și *Rausch* și una de Ossip Dimoff (*Nyu*), Paul Wegener, în 1922, Alexander Moïssi, în 1932, întreprind cu trupe germane turnee în România (ultimul jucînd, între altele, în *Jedermanu*, piesă de răsunet a lui Hugo von Hofmannsthal). În noiembrie 1923, București și alte cîteva orașe sînt vizitate chiar de o trupă de la Burgtheater din Viena, condusă de Raoul Aslan, actor, pare-se, de origine română, care înfățișează pentru prima dată publicului român piesa *Focul de la Operă (Der Brand in Opernhaus)*, de Georg Kaiser, unul dintre reprezentanții de frunte ai „noii dramaturgii" germane. În sens invers, Soare Z. Soare învață arta regiei timp de un an și jumătate cu Karlheinz Martin la Viena, după care îl secondează chiar pe Reinhardt, vreme de un an și jumătate, la montarea pieselor de succes: *Die Dame Kobold, Jedermanu, Das Salzburger grosse Welttheater*, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal, *Stella* și *Femei frumoase*, de Et. Rey; *Les ratés*, de Henri-René Lenormand, *Visul*, de August Strinberg și *Clavigo* de Goethe. După cum, actori de frunte ai teatrului liric și dramatic joacă pe scene vieneze și berlineze. Așa, de exemplu, în iunie 1924, la Volksoper din Viena, are loc un spectacol cu *Paiațe*, de Leon Cavalo, susținut în exclusivitate de actori români, printre care Viorica Ursuleac, Traian Grozăvescu și Jean Athanasiu. Concomitent, la aceeași operă, Florica Niculescu interpretează rolul Elvirei, din *Lohengrin*, de Wagner.

Desigur, dramaturgul austriac era de mult cunoscut specialiștilor noștri și chiar unei părți a publicului larg. Ținem să menționăm, de pildă, că în primăvara anului 1909, cel puțin spectatorii din Iași luaseră cunoștință de cea mai importantă realizare dramatică a sa, drama *Elektra*, grație turneului trupei franceze conduse de Lugnè-Poë, directorul grupării „Maison de L'Œuvre", din care făceau parte între alții: Cora Laparcerie și Suzanne Désprès [2]. Totuși, pînă după război, contactul românilor cu opera lui Hofmannsthal a fost absolut accidental, numele său impunîndu-se în conștiințe, într-o primă etapă, prin ecourile indirecte venite mai ales de pe malurile Senei, iar după 1918 prin răsunetul reprezentărilor de la Viena, Berlin, Salzburg și din alte orașe.

Pasul hotărîtor spre cunoașterea operei lui Hugo von Hofmannsthal în România îl constituie, de aceea, reprezentarea dramei sale *Elektra* în stagiunea 1920/1921.

Premiera piesei a avut loc pe scena Teatrului Național din București, în seara zilei de 22 aprilie 1921, într-un spectacol comun cu *Domnișoara Iulia*, de August Strindberg [3]. Piesa s-a jucat în regia lui Victor Eftimiu, directorul, pe atunci, al Teatrului Național din București și prieten cu Hofmannsthal, iar scenografia și costumele au fost executate de pictorul rus G. Pogedaeff (fost colaborator al teatrului „Stanislavski", din Moscova). S-a utilizat pentru acompaniament muzică din opera cu același titlu de Richard Strauss.

Prin punerea în scenă a *Elektrei* și *Domnișoarei Iulia*, Victor Eftimiu urmărea să aducă un „suflu nou" în teatrul românesc — dibuind încă pe o linie marcat tradiționalistă —, să facă, după cum s-a afirmat, „o demonstrație de teatru modern" [4]. Fapt pentru care nu a precupețit nici un efort artistic și financiar. Încît, Hofmannsthal însuși avea să recunoască — după mărturisirea lui Victor Eftimiu — că, la București, *Elektra* a cunoscut „cea mai impresionantă montare" [5].

Deși nu s-au dat decît 12 reprezentații [6], spectacolul cu *Elektra* lui Hugo von Hofmannsthal a avut un răsunet extraordinar în conștiința publică românească. Astfel, Emanoil Bucuța scria în cuvinte înflăcărate, în „Ideea europeană" (24 aprilie — 1 mai 1921): „E întîia piesă din anul acesta, și de mulți ani, care, prin valoarea intrinsecă, punere în scenă cu măreție decoruri și costume, prin stilul traducerii și prin joc, fulgeră sala cu cel mai prelung din fiorii dramatici. Suflul tragic e atît de vijelios și muzica și versul și umbrele și așteptarea groazei sînt așa de îmbinate, că asculți îndoit în scaun, încruntat, uitat, grăbind aproape cu mîna pe artist să-și zică mai repede partea și nemaijudecîndu-i jocul",

[2] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 641.

[3] Versiunea românească, de înaltă ținută artistică, semnată de Emanoil Ciomac, a fost interpretată, după cum urmează, de: Agepsina Macri-Eftimiu (Elektra), Marioara Zimniceanu (Chrysothemis), Anicuța Cîrje-Vlădicescu (Clythemnestra), Fl. Niculescu-Buda (Supraveghetoarea), A. Bujigan (Purtătoarea rochiei), N. Coman (Credincioasa), Tina Ștefănescu (Sclava I), Virginia Gheorghiu (Sclava II), Getta Kernbach (Sclava III), Beatrice Crivețeanu (Sclava IV), Cleo Pan (Sclava V), Aurel Athanasiu (Oreste), Mielu Constantinescu (Aegist), N. Zira (Bătrînul credincios), A. Barbelian (Un tînăr servitor), C. Tocariu (Un bătrîn servitor) și C. Orendi (Bucătarul).

[4] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. V, Editura Minerva, 1974, p. 254.

[5] Petru Sfetca, *Cu Victor Eftimiu despre Hugo von Hofmannsthal*, în „*România literară*", I, 22 mai 1969, p. 21.

[6] În zilele de 22, 24, 26, 27 aprilie și 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 și 9 mai.

iar Alex. Călin — notînd (în cronica dramatică din „Rampa", V, nr. 1050, din 25 aprilie 1921, p. 5) că „reprezentația de vineri seara a Teatrului Național este [unul din momentele] care înseamnă o cotitură în teatrul românesc" — sublinia valoarea de excepție a spectacolului, nesfiindu-se să utilizeze termenii superlativi: „Meritul domnului Victor Eftimiu este mare sub raportul acesta [al încercării de a crea o tradiție de teatru clasic], și de numele său va rămîne legat primul spectacol românesc în stil occidental. Căci *Elektra* lui Hofmannsthal are o realizare scenică din cele mai reușite, așa cum numai la marile teatre din străinătate le montează marii regizori". În mod special era relevată de Alex. Călin interpretarea Agepsinei Macri-Eftimiu în rolul titular.

Evident, cu prilejul cronicilor dramatice și a articolelor de prezentare a piesei nu au lipsit cuvintele de elogiu la adresa dramaturgului. Hofmannsthal a fost plasat, astfel, în rîndul celor mai importante personalități dramatice europene, fiind comparat chiar cu Goethe. „Prin concepția modernă și condensarea acțiunii în cadrul unui bun spectacol de teatru — scria, de pildă, Victor D. Bumbești — *[Elektra]* constituie astăzi, alături de *Iphigenia... [Iphigenie auf Tauris]* lui Goethe, cea mai admirabilă tragedie, brodată pe canavaua operelor marilor poeți greci" [7].

După numai două stagiuni de la reprezentarea *Elektrei*, se pune în scenă, tot la Teatrul Național din București, prelucrarea *Die Dame Kobold*, de Hugo von Hofmannsthal, după *La dame duende*, de Calderón de la Barca. Inițiativa îi aparținea, de data aceasta, lui Soare Z. Soare, care îl asistase pe Reinhardt la montarea comediei respective la Redoutensaal, din Viena [8]. De la Reinhardt, Soare Z. Soare păstrează — declarat — soluția decorului mobil, sub formă de panouri, care se schimbă „în fața spectatorilor de către servitori în livrele", creînd impresia unui spectacol de copii în încăperile unui castel [9]. Spectacolul place foarte mult, constituind o reușită desăvîrșită a regizorului, care se afirmă ca una dintre valorile de seamă ale teatrului românesc.

Se pare, însă, că interpretarea, deși a cuprins nume de primă mărime nu a fost la înălțimea concepției regizorale. E observația lui I. M. Sadoveanu, care, criticîndu-i pe actori găsea, în schimb, prilejul să releve valoarea artistică deosebită a prelucrării lui Hofmannsthal. „Piesa transformată astfel — scrie el — înfățișa pe un trup mic, modelat însă de o mînă sigură de meșter mare, un vestmînt amplu și strălucitor. Pe grinzi șubrede, edificiul impunător, dar ușor și plăpînd al acestei piese de glumă veche,

---

[7] „Rampa", V, nr. 1034, 7 apr. 1921, p. 1.

[8] Pregătită cu minuțiozitate, din punct de vedere regizoral și scenografic, piesa era înfățișată publicului, în premieră, la 17 ianuarie 1924, în următoarea distribuție: Agepsina Macri-Eftimiu (Dona Angela). Tanți Bogdan (Dona Beatrice), Toto Ionescu (Isabela), George Vraca (Don Juan), Al. Critico (Don Manuel), Ion Tîlvan (Don Luis), G. Baldovin (Rodrigo), Ion Finteșteanu (Cosme). Traducerea era semnată și de data aceasta tot de Em. Ciomac. Și — coincidență — seria spectacolelor se oprește, ca și în cazul *Elektrei* la 12 reprezentări (care au loc în zilele de 17, 19, 21, 24, 26, 27, 28, 31 ianuarie și 3, 7, 10 și 16 februarie).

[9] Ion Marin Sadoveanu, *„Năluca", după Calderón de Hugo von Hofmannsthal în traducerea domnului Emil Ciomac*, în „Gîndirea", III, nr. 11, 5 februarie 1924, p. 270. Aprecieri favorabile formula și Scarlat Froda, în cronica dramatică din „Rampa" (VII, nr. 1868, 18 ianuarie 1924, p. 5). Totuși el găsea montarea lui Soare Z. Soare înrîurită de viziunea școlii rusești, ceea ce i se părea inadecvat într-un spectacol jucat în spațiul latin.

minunat împodobite, s-ar fi schimbat iute în scrum, dacă n-ar fi fost durat de mîna unui vrăjitor : Reinhardt" [10] — și după el Soare Z. Soare, care preia subțirea idee regizorală.

Un răsunet cu totul impresionant a avut în spațiul românesc misterul medieval *Jedermann*, în prelucrarea lui Hofmannsthal. În decurs de cca. un deceniu, el a fost reprezentat la trei teatre — Teatrul Național din Cernăuți, Teatrul „Vestul Românesc", din Oradea și Teatrul „Muncă și voie bună", din București —, a beneficiat de interpretarea lui Alexander Moïssi, aflat în turneu în România, în 1932, cu un ansamblu de la Kammerspiele din Berlin, și a intrat și în repertoriul diletanților, fiind jucat la 12 decembrie 1937 la Rîșnov, de cercul de diletanți din localitate [11].

Dincolo de interesul viu, manifestat de publicul românesc față de acest tulburător mister, se ascunde, însă, entuziasmul unui om — al dramaturgului Victor Ion Popa, care l-a pus în scenă, de fiecare dată cu alte soluții regizorale, atît la Cernăuți, cît și la Oradea și București.

Într-un anume sens, prima montare — aceea de la Cernăuți din primăvara lui 1928 — pornește de la sugestia lui Reinhardt, care își lua ca fundal al desfășurării piesei însuși profilul catedralei din Salzburg. Sugestia regizorului german e dezvoltată, însă, creator de V. I. Popa, care o integrează preocupărilor sale largi față de problematica teatrului în aer liber. În versiunea sa regizorală, accentele se mută de la importanța primordială a decorului natural autentic, către raportul dintre individul-protagonist și masa de oameni pe care o simbolizează. Fapt pentru care regizorul plasează personajul principal pe fundalul unei figurații imense, încercînd să armonizeze jocul într-un ritm sugestiv [12].

Că spectacolul salzburgez a constituit doar un reper și nu un model urmat cu supunere, se vede și din nemulțumirile formulate de dramaturgul român la adresa repartizării de către Reinhardt a rolului principal din *Jedermann* lui Moïssi : „L-am văzut pe Moïssi. În afară de arta lui deosebită, nu mi s-a părut un Jedermann ideal. Slab cum e, și mic, nu putea reda veridic pe cavalerul acela bine trăit. O interpretare ideală cred că-i va da Bulfinski. Are tot ce-i trebuie pentru rolul acesta greu și splendid".

---

[10] *Ibidem.*

[11] Se pare că *Jedermann* a mai fost interpretat pe scenele românești și de o formație de la „Künstlerische Schaubühne" din Berlin, care a jucat, prin 1922—1924, la Cernăuți. Nu avem însă confirmarea deplină. Vezi informația în Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 35.

[12] „Primul principiu [al teatrului în aer liber] — declara el într-un interviu — îl voi aplica în *Jedermann (Oricine)* al lui Hofmannsthal. O voi juca curînd între zidurile reședinței metropolitane. Acesta e și principiul. Să folosesc atmosfera zidurilor, cu toate profilele profilate pe zid, toți jucînd în ritmul unei mulțimi care se mișcă în fața unei case. Cunoști *Jedermann?* E o veche legendă care-și avea corespunzător și la englezi, în *Everyman.* Am văzut-o montată de Reinhardt, la Salzburg. Am primit atunci o impresie, care m-a determinat s-o joc. Noi, cu credința noastră, altfel construită decît cea catolică, sînt sigur că o să resimțim piesa mai legată de sufletul nostru. E în ea o anume sinceritate naivă, primară. Am găsit în ea concepția blajină a ortodoxismului. Diavolul, în *Oricine*, e un fel de secție a Divinității și după cum Dumnezeu are dreptul să răsplătească pe cei buni, lui îi revine dreptul de a pedepsi pe cei care s-au purtat prost. Piesa a răsunat în mine exact cum răsună și credința mea. E foarte a zilelor noastre, mai ales în dezechilibrul moral de azi. E în ea opera vieții, conștiința vieții tale, care te întovărășește în mormînt."(Mircea Ștefănescu, *Medalioane vorbitoare. Victor Ion Popa. O pagină de regie*, în „Vremea", nr. 9, 19 apr. 1928, p. 3).

În primăvara lui 1929, probabil de Paști, misterul era reprezentat la Oradea. Cu acest prilej , „s-a folosit — după cum relevă un istoric de teatru — impresionante și originale efecte de regie [13]. Din distribuție făceau parte, între alții : Ilie Cernea, Gina Sandry, Getta Kernbach, Silvia Fulda și Grigore Vasiliu[-Birlic].

Fascinat de sensurile adînci ale prelucrării lui Hofmannsthal, Victor Ion Popa încearcă mereu noi soluții regizorale de punere în lumină a semnificațiilor întrevăzute. Astfel, la reluarea, la București, în 1938, a spectacolului, „rolul lui Jedermann — pentru că fiecare dintre noi putem privi în sufletul nostru, într-o măsură mai mică sau mai mare, ca într-o oglindă — a fost interpretat alternativ de Toma Dimitriu și Ilie Cernea" [14].

În toate montările lui V. I. Popa s-a utilizat versiunea românească în versuri, realizată de profesorul Constantin Berariu, fost director al Teatrului Național din Cernăuți [15].

Cît despre ansamblul german de la Kammerspiele din Berlin, el a interpretat — cu Moïssi în rolul principal — *Jedermann*, în zilele de 12, 13 și 14 februarie 1932, pe scena teatrului „Regina Maria" din București, obținînd aprecieri unanime [16].

O altă piesă de Hugo von Hofmannsthal ce a trezit interesul oamenilor de teatru români a fost *Das Salzburger grosse Welttheater*. Înfățișată ca una din „capodoperele literaturii clasice universale", în compania pieselor *Henry IV*, de Shakespeare, *Oedip rege*, de Sofocle și *Tragedia omului*, de Madách Imre, parabola lui Hofmannstahal e prezentată la 2 septembrie 1935 în paginile *Rampei*, ca una dintre lucrările dramatice care vor face parte din repertoriul Teatrului Național din București în stagiunea 1935/1936. Peste 5 luni (la 5 septembrie 1936), cititorii erau anunțați că piesa va fi pusă în curînd în repetiție la Teatrul Național, în regia lui Soare Z. Soare. Se preciza și traducătorul : Ion Marin Sadoveanu. Din păcate, piesa nu a fost pusă în scenă nici în stagiunea 1935/1936, nici ulterior. Motivele ne sînt dezvăluite tîrziu de către Ioan Massoff în vol. VII al amplei lucrări *Teatrul românesc*. Dintr-o adresă a Teatrului Național bucureștean, din februarie 1938, către Societatea română „care făcea legătura cu autori străini" rezultă că piesa „nu s-a putut juca din cauza împrejurărilor politice defavorabile din ultimul timp [17].

---

[13] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VI, Editura Minerva, București, 1976, p. 248.

[14] Premiera — care avea de data aceasta loc la 10 noiembrie 1938— , aducea în distribuție, pe lîngă cei doi actori menționați, pe Marcel Enescu, Alexandru Giugaru, Maria Mohor, Nineta Gusti, Maria Antonovna, Fory Eterle, Cezar Rovințescu, Geo Maican, Radu Beligan, Emilia Predescu, Ion Monta, Ion Ilie Ion, Maria Sandu, Ion Gheorghiu, Aurel Rogalschi, Constantin Sincu, Sereda Sorbul, Florica Sterescu, Ovidiu Rocos, Vivi Vlasiu, George Bulandra, Ion Iliescu, Gh. Popa-Mija, Ion Livezeanu și Gh. Comănescu (*Idem*, vol. VII, p. —385).

[15] Traducerea, publicată în paginile revistei „Junimea literară" (XIX, nr. 1—4, ianuarie—aprilie 1930), și scoasă și în extras la Editura Glasul Bucovinei (71 p.), reprezintă singura transpunere integrală a vreunei opere dramatice de Hugo von Hofmannsthal tipărită în românește.

[16] În alte roluri apăreau: Rolf Gert (Moartea), Georg Siegel (Vocea lui Dumnezeu), Hugo Schuster (Mammon), Jeny Werner, Grete Viener, Renèe Gucik, Gustav Littel, Forster Ludwig, Alfred Kuhne și Richard Metzel, care îndeplinea și funcția de regizor. S-a utilizat înscenarea lui Max Reinhardt.

[17] Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VII, Editura Minerva, București, 1978, p. 324.

Singurul cîştig al efortului depus atunci îl constituie frumoasa versiune românească în versuri realizate de Ion Marin Sadoveanu, ce se păstrează pînă astăzi, în manuscris, la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 6—6 a). Din nefericire, manuscrisul traducerii a suferit în timp numeroase deteriorări şi i s-au pierdut multe foi [18].

Probabil tot din anii 1935—1940 datează şi versiunea românească a piesei *La Vida es sueño*, de Calderón de la Barca, tragedie în 5 acte, în prelucrarea lui Hugo von Hofmannsthal *(Der Turm)*. Traducerea inedită efectuată de I. M. Sadoveanu, probabil cu gîndul de a o introduce în repertoriul Teatrului Naţional din Bucureşti, pe care l-a condus mulţi ani, se păstrează de asemenea la Biblioteca Academiei Române (Arhiva I. M. Sadoveanu, mapa V, ms. 7) [19].

E ultima tentativă de a pune în scenă la noi vreo piesă de Hofmannsthal. Intrat, în perioada celui de-al doilea război mondial şi imediat după aceea, într-un con de umbră, scriitorul austriac e redescoperit de-abia în ultima vreme. Se pare însă că pe cu totul alte laturi decît cele ale dramaturgiei.

---

[18] E îmbucurător că un fragment al acestei traduceri a fost utilizat, peste ani, de Televiziunea Română spre a ilustra conferinţa experimentală *Călătoria Mimusului*, ţinută de Ion Marin Sadoveanu, la 11 martie 1963, în cadrul ciclului „Teatrul — artă realistă". Rolurile au fost interpretate, în costume şi în decor adecvat, de actorii: C. Bărbulescu, Eva Pătrăşcanu, Dinu Dumitrescu, Dana Comnea şi Genoveva Preda.

Un alt fragment, însoţit de o succintă prezentare a raporturilor lui I. M. Sadoveanu, cu H. v. Hofmannstahl, a fost publicată de noi în revista „Manuscriptum", nr. 3, 1979.

[19] Actul I a fost publicat, după moartea traducătorului, în revista „Secolul 20" (nr. 2, februarie 1974), într-un număr special, prilejuit de împlinirea a 100 de ani de la naşterea lui Hofmannsthal şi Reinhardt.

CORESPONDENȚĂ PRIMITĂ DE B.P. HASDEU

MIHAI VORNICU

V. BOGIŠIĆ [1]

Paris, le 22 décembre 1877

Cher ami et collègue,

J'ai reçu ces jours-ci votre aimable petit mot et les deux exemplaires du *Programe*[2], dont je vous suis bien reconnaissant. Les 20 exemplaires ne sont pas arrivés à Gerold, et je ne conçois pas comment ils ont pu se perdre, M. Gerold étant d'une exactitude rigoureuse; vous aurez donc la bonté de les reclamer à la poste. D'ailleur [*sic!*], je ne peux pas comprendre que, d'une édition officielle ne coûtant rien, vous vous êtes réservé un tel petit nombre d'exemplaires. Si c'est possible, faites vous en donner encore quelques [ilizibil] pour me les envoyer; sans cela, pour l'Europe ce sera un ouvrage inconnu. Avez-vous envoyé quelques exemplaires à Baudouin de Courtenay [3], à Matwieiew [4] etc.?

Je vous suis bien obligé des nouvelles sur M. Drinov [5]; quant à M. L., on peut dire avec papa Dante: *non ti curar di lor, ma guarda e passa* [6]. Pour une telle sorte d'individus, moi, je n'ai — à l'imitation de tous les honnêtes gens — que de sentiments correspondants à leurs qualités morales et à leurs procédés. Et M. Cassabianu, que fait-il? Est-il encore à Bucarest ou est-il parti pour la Bulgarie?

Et nunc paulo maiora canamus [7]; car il s'agit du portrait de M-me Hasdeu. Et en effet, il y a trois jours que son portrait est parti de Paris pour Bucarest. „Mais de quel portrait s'agit-il?" — il semble que vous me demandiez. Eh bien, je m'explique: un jour que j'étais chez vous, j'ai pris la liberté de critiquer un peu sans façon le portrait de Madame Hasdeu, qui est au salon, à côté du vôtre. Dès le moment, je me suis considéré comme ayant contracté l'obligation de faire faire un portrait de Madame par mon photographe de Vienne, qui, j'espérais, serait bien meilleure [*sic!*]. D'ailleurs, je désirais vous laisser un souvenir de mon séjour à Bucarest, où je considérais votre maison comme si elle avait été la mienne. A cet effet, Madame Cassabianu m'avait prêtée [*sic!*] la photographie de Madame Hasdeu. Arrivé à Vienne, je n'ai plus trouvé mon ancien photographe, et, n'en pouvant chercher un autre à cause de la brièveté de mon séjour dans cette ville, j'ai dû me décider de le faire faire à Paris. Mais, arrivé dans la capitale française, je trouve ici un jeune compatriote, peintre, et, au lieu de chercher un photographe, il m'était plus facile de commander le portrait au jeune peintre, d'autant plus que je voulais mettre à l'épreuve sa capacité. Quoique son travail est loin de me satisfaire et d'être à la hauteur de l'original, j'ai cru pourtant qu'il vaut une médiocre photographie, et j'ai pris la liberté de vous l'expédier, en vous priant de présenter ce petit tableau à Madame votre épouse, comme un humble hommage de ma part. Je regrette infiniment que le peintre a tellement chiffonné la petite photographie pendant son travail, qu'elle n'est plus présentable. Je suis donc forcé de vous prier à dédommager Madame Cassabianu par une autre photographie de Madame Hasdeu. Je regrette encore plus qu'ayant eu la mauvaise idée d'expédier le tableau directement par le bureau de chemin de fer, au lieu de me servir d'un expéditeur, on n'a pas voulu accepter le payement du transport que jusqu'à la frontière française (s'excusant que les tarifs étrangers ne sont pas connu [*sic!*] au bureau), de manière que vous devrez faire la dépense pour la plus grande partie du trajet fait par le tableau.

J'admire aussi la bravoure [*sic!*] des troupes roumaines, car elles ont fait en effet de [*sic!*] prodiges que personne n'aurait pu supposer d'avance d'une jeune armée [8]. Ici aussi tout le monde en fait des grands éloges. A présent, les Roumains peuvent dire, *mutatis mutandis*,

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 619—625, București, 1981

ce que disaient les Grecs à propos de leur guerre d'indépendance: „Après Missolonghi, nous n'avons plus besoin de chercher nos lettres de noblesse à Marathon". Je peux bien m'immaginer [*sic !*] le chagrin désespérant des [*sic !*] nos amis les Magyars!

Je vous prie de remercier Monsieur le ministre Vitzu[9] de ses attentions bienveillantes envers moi, et de lui présenter mes compliments; je garderai de lui meilleur souvenir.

Et maintenant, en vous priant, cher ami et collègue, de présenter à Madame Hasdeu mes hommages et mille gentilles choses à M-lle Lilica [10], je vous serre cordialement la main.

Tout à vous et de cœur,
V. Bogišić
71, rue des Saints Pères

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXIV, pach. CCCXIX, doc. 1116—1116[a]

[1] *Valtazar Bogišić* (1837—1908), jurisconsult şi etnograf sîrb de reputaţie europeană, profesor la Universitatea din Odesa, ministru de justiţie în Muntenegru. A publicat studii de drept cutumier şi de istorie a slavilor meridionali, o *Colecţie de cîntece populare sîrbeşti* (1879); autor al codului civil din Muntenegru (1888). Membru corespondent al Academiei franceze de ştiinţe morale şi politice (1888), al Academiei regale de ştiinţe din Belgrad.

[2] B. P. Hasdeu, *Programa pentru adunarea obiceelor juridice ale poporului român*, în „Columna lui Traian", VIII (1877), *8*, p. 407—420, şi *9*, p. 421—447; s-a mai tipărit în *Analele Academiei Române* şi separat, în ediţie oficială.

[3] *Jan—Ignacy Baudouin de Courtenay* (1845—1929), lingvist polonez de origine franceză, profesor la mai multe universităţi din Rusia şi Polonia. A publicat studii de slavistică, dialectologie, lingvistică generală; este autorul teoriei fonemului.

[4] Coautor al chestionarului *Efimenko—Matvieev* pentru studierea dreptului cutumier rusesc, publicat sub auspiciile Societăţii geografice din Petersburg (1877).

[5] *Marin Drinov* (1838—1906), istoric şi om politic bulgar, profesor la Universitatea din Harkov; a fost primul preşedinte al Societăţii literare, devenită Academia Bulgară. Studii asupra istoriei bisericii bulgare, slavilor meridionali în epoca bizantină.

[6] „nu te îngriji de ei, ci priveşte şi treci mai departe" (ital.) — versul corect e *non ragionar di lor... (Infernul*, III, 51).

[7] „şi acum să cîntăm puţin despre cele mai importante" (lat.) — dezvoltare a unui hemistih din Vergiliu *(Bucolice*, IV, 1).

[8] Se referă la războiul de independenţă.

[9] *Alexandru Vitzu* (1853—1902), medic român, profesor de fiziologie la Facultatea de ştiinţe din Bucureşti ; membru corespondent al Academiei (1897). A publicat cercetări medicale.

[10] Iulia, fiica lui Hasdeu, atunci în vîrstă de 8 ani.

A. J. MICHELET [1]

I

Paris, mercredi [≈ 1 iulie st. v. 1882]

Monsieur, après votre départ, nous avons décidé, M. Monod [2] et moi, que vous aviez droit à la parole de préférence à toutes les autres nations. Mais il faudra ménager les susceptibilités des autres représentants, qui se sont montrés très empressés. Accordez-moi, donc, de commencer ainsi votre discours: M. Michelet étant citoyen roumain [3], non seulement le Parlement de la Roumanie, à l'unanimité, a voulu contribuer à l'érection de son monument, mais il a envoyé officiellement un délégué pour le représenter [4]. J'arrive et je rends hommages en quelques mots etc. Personne dès lors ne trouvera à dire, nous aurons sauvé toutes les convenances [5].

Recevez l'expression de mes sentiments bien sympathiques.

A. J. Michelet

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXL, doc. 995

[1] *Adèle Athénaïs Michelet* (1826—1899), născută Mialaret, a doua soţie a istoricului francez Jules Michelet (1798—1874); fusese institutoare la Viena, şi căsătoria cu Michelet, în 1849, cînd acesta avea 51 de ani, iar ea 23, arată o dragoste romantică, ridicată pe admiraţie, pe care i-a păstrat-o şi după moarte, cultivîndu-i memoria, îngrijind editarea postumă a operei. I se atribuie influenţarea spre misticism liric a lui Michelet, cu care chiar ar fi colaborat la scrieri filozofice şi morale, poeme în proză: *L'Oiseau, La mer, L'Insecte;* sub numele ei a publicat *Mémoires d'un enfant, La nature,* amintiri despre soţul ilustru *(La mort et les funérailles de Michelet).*

[2] *Gabriel Monod* (1844—1912), istoric francez, profesor la Collège de France; autor a numeroase studii asupra istoriei Franţei. A fost un mare admirator al lui Michelet, despre care a scris două cărţi : *Jules Michelet* (1875), *La vie et l'œuvre de Jules Michelet* (1896). Făcea probabil parte din comitetul de organizare a ceremoniei dezvelirii monumentului lui Michelet, întîmplată la 1/13 iulie 1882, în legătură cu care Athénaïs Michelet poartă corespondenţă cu Hasdeu.

[3] Michelet era cetăţean de onoare al României din 1866, prin decretul Parlamentului român.

[4] La ceremonia din 1/13 iulie 1882, Hasdeu reprezenta oficial guvernul român. La sfîrşitul lunii iunie, mai multe ziare din Bucureşti anunţau plecarea lui Hasdeu spre Paris, petrecută la 28 iun. st. v. Delegarea lui îi stîrnise resentimente lui Odobescu, care, fiind atunci secretarul Legaţiei române la Paris, se considera în drept să aducă omagiul ţării la monumentul lui Michelet. Probabil şi spre a justifica alegerea sa prin strălucirea succesului, Hasdeu a publicat a doua scrisoare a Athénaïsei Michelet în „Românul", XXVI (1882), 25 iulie, p. 554. Ziarele pariziene „Le Temps", „L'Intransigeant" şi „Le Rappel" i-au reprodus discursul.

[5] Discursul lui Hasdeu a urmat imediat după cel al lui Jules Ferry, ministrul instrucţiunii publice.

II

[după 1 iul. st. v. 1882]

Monsieur, je viens d'être extrêmement souffrante; c'est toute mon excuse pour ne point avoir dit encore combien j'ai été touché [1] [sic!] de ce que vous avez dit, et si bien, de l'homme de génie, de l'homme...** secourable à tous ceux dont il sentait le mérite et voyait la détresse. Rien n'était plus vrai que vos paroles sur l'unité de la France et de la Roumanie [2], interprétée, lorsque personne ne la sentait encore, par...** *voyant** qui a pris votre cause en main contre la barbarie. Michelet n'eut-il fait autre chose que...** les peuples opprimés [3], par...** il resterait le plus grand, ...** fait entendre. Vous êtes la...**, par la vibration et la chaleur de la pensée. Croyez-moi bien Roumaine [4].

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXI, pach. CCXL, doc. 996

Cartă de vizită MADAME JULES MICHELET, deteriorată parţial.

[1] Fusese atît de „touchée", încît, după cîţiva ani, în 1887, îşi amintea de Hasdeu, căci se interesează de fiica şi soţia lui, care locuiau la Paris: „Cette personne ayant parlé de nous à Madame Michelet, celle-ci s'est rappelé ton nom et a témoigné le désir de nous voir. Nous sommes donc allées chez elle". Era o „petite vieille, en robe noire et cheveux blancs"; în conversaţie, văduva lui Michelet îşi arată simpatia pentru România, „une nation aux aspirations nobles et généreuses", şi o sfătuieşte pe Iulia „d'aimer la France, mais de rester Roumaine" (cf. scrisoarea Iuliei către B. P. Hasdeu din 10 ian. 1887, în *Documente şi manuscrise literare,* III, Bucureşti, Ed. Acad., 1976, p. 320).

[2] Iată textul discursului lui Hasdeu, aşa cum a apărut în ziarul „România liberă", VI (1882), *1517,* 11 iulie, într-o corespondenţă de la Paris, semnată Argus (Delavrancea):

---

* Subliniat în text.

** Lacună datorată deteriorării manuscrisului.

„Domnii mei,

În numele României, viu a face omagiu lui Michelet, una din gloriile Franţei şi care a fost totodată şi cetăţean român. [...] Este imens ceea ce ţara mea datoreşte Franţii; e frumos ceea ce datoreşte lui Michelet. Franţii? da, Franţa ne-a dat mai mult decît un imperiu, ea ne-a dat ceea ce niciodată nu se dărîmă: ne-a dat civilizaţiunea. [...] Cît despre Michelet, el este marele vostru istoric, marele vostru poet; d. Taine a zis-o de mult; dar, mare poet pentru voi, pentru români el a fost mai mult decît atît: el a fost un profet. [...] Şi românii sînt francezi, aş putea să zic că am venit la voi de la voi: de la Bucureşti la Paris; şi salut, salut memoria marelui om care aparţine ambelor Franţe".

[3] Michelet fusese un mare romantic liberal, apărător al naţiunilor asuprite, cu simpatii speciale pentru polonezi — la Collège de France era coleg cu Adam Mickiewicz — şi pentru români (despre legăturile lui Michelet cu românii, vz. I. Breazu, *Michelet şi românii*, în *Studii de literatură română şi comparată*, Cluj, Ed. Dacia, 1973; Elena Piru, *Michelet et les Roumains*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1973, nr. *1*; Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în sec. XIX*, Buc., Ed. Acad., 1969, vol., I, şi *Un défenseur européen des Principautés danubiennes: Michelet*, în „Revue des sciences sociales", 1974, nr. *1*.

[4] „Roumaine", ca soţie a lui Michelet, vz. *supra*, n. 3.

F. MAX MÜLLER [1]

9 Jan. [18] 81

Dear Professor,

I have been waiting and waiting, hoping to receive the *Roumanian Album*[2], which you told me in your letter was ready to appear. But I must wait no longer in order to tell you *how** sorry I was when I heard that you had been in England and I had not had the pleasure of making your personal acquaintance [3]. I shall never forgive the guardian at the British Museum who told you that I was not in England. There were many things I should have liked to hear from you about Romanian language and literature, many things also touching important questions of the Science of Language on which I should have liked to explain to you my meaning more fully. Unfortunately I cannot read Romanian, and I can only guess at your meaning when I do read your writings, but I can see enough to know that you are doing honest, sound and solid work.

As I grow older, I find it necessary contravene *Veda* [4] and to confine myself more and more to religion to keep up with all the *real** progress in Comparative Philology and I often regret that you should hide your eexcellent work under the bushel of the Roumanian language. I know I shall be much absurd and ridiculed for my contribution to your *Roumanian Album*, but, if there is a hope of doing some good, however small, one [ilizibil] never to mind abuse or ridicule. Hoping soon to hear from you, and with many thanks for your photograph and your *Principia* [5]. Believe me

Yours with sincere regard,
F. Max Müller

B.A.R. S 36 (4)/LXXIII

Dragă Profesore,

Am tot aşteptat, sperînd să primesc *Albumul românesc* [2], despre care mi-aţi scris că este gata să apară. Dar nu mai pot aştepta să vă spun cît de rău mi-a părut cînd am auzit că aţi fost în Anglia şi că n-am avut plăcerea să vă cunosc personal [3]. Nu-l voi ierta niciodată pe paznicul de la British Museum care v-a spus că nu sînt în Anglia. Multe aş fi dorit să-mi spuneţi despre limba şi literatura română, şi multe altele, referitoare la probleme importante ale lingvisticii, despre care aş fi vrut să vă expun mai pe larg ideile mele. Din nefericire, eu nu pot citi româneşte, şi abia ghicesc înţelesul cuvintelor dumneavoastră cînd vă citesc scrierile, dar înţeleg destul ca să ştiu că faceţi o operă onestă, solidă şi serioasă.

---

* Subliniat în text.

Înaintînd în vîrstă, cred că e necesar să contrazic *Veda* [4] şi să mă închin tot mai mult credinţei de a fi la curent cu progresele *reale* * ale filologiei comparate şi regret adesea că aţi ascuns excelenta dumneavoastră lucrare sub hăţişul limbii române. Ştiu că voi fi tare absurd şi ridiculizat pentru contribuţia mea la *Albumul românesc*, dar, dacă există speranţa de a face un lucru bun, oricît de mic, trebuie să nu-ţi pese niciodată de injurii şi de ridicol. Sperînd să aflu curînd veşti despre dumneavoastră, cu multe mulţumiri pentru fotografie şi pentru *Principiile* [5] dumneavoastră, vă rog să mă credeţi,

al dumneavoastră cu sinceră stimă,
F. Max Müller

[1] *Friedrich—Max Müller* (1823—1900), lingvist, orientalist şi mitolog german, profesor de limbi şi literaturi moderne, apoi de gramatică comparată (din 1869) la Oxford, mai tîrziu la Strasbourg; a publicat cercetări de indo-europenistică şi mitologie, o ediţie din *Rig-Veda* (1849—1875), studii de „istorie comparată a religiilor".

[2] Se referă la *Albumul macedoromân*, apărut în 1880, la Bucureşti, sub direcţia lui V. A. Urechia. Sumarul aduna texte scurte şi autografe de la personalităţi literaro-ştiinţifice din ţară şi din străinătate (între care Fr. Miklosich, Jan Urban Jarník, Laforgue, Léon de Rosny, E. Picot, Ermiona Asachi — soţia lui Edgar Quinet etc.). Hasdeu publică aici *Românul stă bine înfipt în ambele Dacii;* Max Müller a colaborat cu articolul de vulgarizare lingvistică *Sprache und Sprachen* (autorii scriu fiecare în limba preferată).

[3] La Londra, Hasdeu copiase manuscrisul pe care-l tipăreşte apoi în „Columna lui Traian", 1882—1883, sub titlul *Manuscrisul românesc din 1574 aflător la London, în British Museum.*

[4] *Veda*—cărţi sacre antice indiene, scrise în sanscrită, atribuite zeului Brahma; conţin imnuri religioase, rugăciuni, formule rituale.

[5] B. P. Hasdeu, *Principie de filologie comparativă ario-europee*, Bucureşti, 1875 (cursul de gramatică comparată ţinut de Hasdeu la Universitatea din Bucureşti, în 1874—1875; sumarul analitic al cursului apărea, paralel, în „Columna lui Traian").

ADOLFO MUSSAFIA [1]

Mio riverito Signore!

Accetti i miei più ringraziamenti per l'esimio onore da Lei fattomi nell'associarsi alla dimostrazione d'affetto, di cui venni onorato nell'occasione del sessantesimo anniversario della mia nascita.

Non Le so esprimere di quanta soddisfazione mi riuscì il trovare il riverito Suo nome nell'indirizzo che mi fu presentato. Io sento troppo bene di non aver meritato, nemmeno in piccola parte, sì grande onorificenza, ma altrettanto maggiore è la mia gratitudine per quei benevoli che giudicano con tanta indulgenza quel poco ch'io potei fare in servizio della scienza.

Io non ho mai osato mandarLe le mie povere cose, perchè quasi esclusivamente publicati [*sic!*] negli *Atti* della nostra Accademia, a Lei ben noti. Se oggi fo una eccezione, gli è solo colla speranza ch'Ella vorrà benignamente accettare un ricordo d'un Suo fervido ammiratore [2].

Del meraviglioso Suo Dizionario [3] io fo la mia delizia; molto di frequente lo leggo e lo rileggo, traendone sempre nuovo diletto ed abbondante istruzione. Pur troppo non ne possiedo che il primo volume, da Lei cortesemente offertomi.

Io non potei continuare di proposito gli studi a me tanto cari di rumeno; ma il mio amore per la bella lingua e l'interessante letteratura durano inalterati.

Accolga l'espressione della sincera stima del Suo dev[otissi]mo ubb[identisimo] servitore

Adolfo Mussafia

Vienna VIII, Florinnigasse 1
7 III [18]95

Arh. St. Buc. fond B. P. Hasdeu, col. XXII, pach. CCLIV, doc. 1015

Respectatul meu domn,

Primiţi cele mai sincere mulţumiri pentru deosebita cinste pe care mi-aţi făcut-o asociindu-vă la demonstraţia de afecţiune prin care am fost onorat cu ocazia celei de a şaizecea aniversări a naşterii mele.

Nu ştiu să vă exprim cîtă satisfacţie am încercat găsind respectatul dumneavoastră nume în ceea ce mi-a fost adresat.Simt prea bine că nu am meritat, nici măcar în mică parte, o atît de mare cinstire, dar cu atît mai mare e recunoştinţa mea pentru acei binevoitori care judecă cu indulgenţă acel puţin ce am putut face în serviciul ştiinţei.

Eu n-am îndrăznit niciodată să vă trimit sărmanele mele lucruri, fiindcă au fost aproape exclusiv publicate în *Actele* Academiei noastre, binecunoscute de d-voastră. Dacă astăzi fac o excepţie, aceasta e numai cu speranţa că veţi binevoi să acceptaţi o amintire de la un înfocat admirator al domniei-voastre [2].

Din minunatul dumneavoastră *Dicţionar* [3] îmi fac o desfătare; foarte des îl citesc şi recitesc, trăgînd din el mereu nouă plăcere şi bogată învăţătură. Din păcate, nu posed decît primul volum, oferit cu amabilitate de dumneavoastră.

N-am putut să continui în mod serios studiile de română, atît de dragi mie; dar dragostea mea pentru frumoasa limbă şi interesanta literatură rămîn inalterate.

Primiţi expresiunea sincerei preţuiri a prea devotatului şi prea supusului d-voastră servitor

Adolfo Mussafia

[1] *Adolfo Mussafia* (1835—1905), lingvist austriac; profesor de italiană şi filologie romanică la Universitatea din Viena. A publicat cercetări asupra dialectelor italiene, vechii spaniole, catalanei, studii de literatură comparată asupra unor teme medievale *(Legendele Maicii Domnului, Semnul crucii)*, o *Gramatică italiană*.

[2] Publicase în „Deutsche Literaturzeitung", la 22 aprilie 1882, o recenzie foarte favorabilă la ediţia lui Hasdeu *Psaltirea românească din 1577 a diaconului Coresi* (Bucureşti, 1881).

[3] *Etymologicum Magnum Romaniae*; vol. I apăruse în 1887 (pe foaia de titlu, 1886), II în 1889, şi III în 1895 (pe foaia de titlu, 1893).

I. ŠIŠMANOV [1]

Cher maître,

J'ai été malheureusement empêché par une grave maladie de ma femme de vous répondre plutôt, mais ce qui m'attriste plus encore, c'est que toutes mes recherches sur la correspondance du patriarche Euthymios avec votre métropolitain Anthime [2] et avec le supérieur Nicodème ont été vaines.

N'auriez vous donc pas l'obligeance de m'indiquer exactement où se trouve l'original de la dite correspondance, aprés quoi je me chargerais avec le plus grand plaisir de vous procurer une copie. Autant que je me souviens, Syrkou en parle dans son ouvrage sur le patriarche Euthymie [3]. En aurait-il, peut-être, les textes authentiques?

Q[uel]ques études sur le folklore des peuples balcaniques que j'ai commencées me font douloureusement sentir l'absence de recueils etnographiques roumains. Connaissant votre inépuisable amabilité, je me permets de vous demander comment pourrais-je me procurer une collection complète des plus importants recueils de chansons et contes roumains. Je ne vous envoie pas la liste — vous les connaissez mieux que moi.

Peut-être voudriez-vous me recommander une librairie à Bucarest qui se chargerait de mes commandes. L'achât par l'intermédiaire des antiquariats de Leipsick [*sic*!] n'est pas toujours commodes [*sic*!], outre cela on demande parfois des prix phantastiques [*sic*!]. Un petit exemple: dernièrement, Harrassowiz [4] m'a livré Mihail Canianu [5], *Poezii populare (Doina)* de la collection Şaraga, pour 5 francs, tandis que le prix est indiqué avec *1 leu**!

* Subliniat în text.

En vous remerciant d'avance pour l'obligeance, je vous prie, cher maître, de disposer toujours de mon temps pour vos renseignements.

Tout à vous
Šišmanov

Sofia, 8/20 III 1897

Arh. Stat. Buc., fond B. P. Hasdeu, vol. XXVII, pach. CCCLXXXV, doc. 1300

[1] *Ivan D. Šišmanov* (1873—1928), istoric literar şi filolog bulgar, unul din fondatorii Universităţii din Sofia, unde a predat literatura comparată; ministru al instrucţiunii publice. A publicat *Studii asupra renaşterii bulgare* (sec. XVIII—XIX), ediţii de texte.

[2] Mitropolitul Antim Ivireanul.

[3] *Polihron Strcu* (1855—1905), slavist de origine română, profesor de română la Universitatea din Petersburg; lucrarea pomenită este teza de doctorat a acestuia.

[4] *Otto Harassowitz*, librar-editor din Leipzig; la el îşi tipărise Hasdeu *Cuvintele din bătrîni*.

[5] *Mihail Canianu*, pseudonimul lui *Moritz Cahanc* (1867 — 1933), folclorist şi publicist. A publicat dicţionare geografice (în colaborare cu A. Candrea), culegerea folclorică *Poezii populare, doine, culese şi publicate întocmai cum se zic* (Bucureşti, 1888), studii asupra descîntecelor. Traducător din Dostoievski şi Sienkiewicz.

G. CĂLINESCU : UN ARTICOL DE ENCICLOPEDIE ITALIANĂ DESPRE EMINESCU

LUMINIȚA BEIU-PALADI

Cel mai mare poet român a fost cunoscut în Italia încă din ultimele decenii ale secolului trecut: de la traducerile lui Marco Antonio Canini din antologia *Libro dell'amore* (Venezia, 1885 — 1890), la cele ale lui Pier Emilio Bosi, însoțite de o prezentare concentrată a poetului (1906), sau la capitolul dedicat lui Eminescu de Romeo Lovera în volumul *La letteratura romena* (1908). După primul război mondial, exegeza eminesciană în limba italiană cunoaște o primă contribuție de seamă prin studiul lui Carlo Tagliavini, *Michele Eminescu*, publicat în „L'Europa Orientale" (Roma, III, 1923, nr. IX—X—XI, p. 745—801), și mai ales prin excelenta prefață a lui Ramiro Ortiz la volumul său de traduceri *Poesie. Prima versione italiana dal testo rumeno* (G. C. Sansoni editore, Firenze, 1927), intitulată *Eminescu: il poeta rumeno della foresta e della polla* (Eminescu: poetul român al pădurii și al izvoarelor) [1].

Studiul și traducerea lui R. Ortiz, în genere bine primite de critica italiană și de cea română, au fost comentate cu multă căldură de G. Călinescu, cel mai drag dintre foștii studenți ai profesorului italian. Analizei acestei din urmă contribuții i se datorează două din primele articole scrise de G. Călinescu despre poetul căruia îi va înălța cîțiva ani mai tîrziu un monumental edificiu critic. După articolul *Mihail Eminescu (Glosse)*, publicat în „Sinteza" (1927, nr. 2, p. 1—3), în care — trebuie s-o subliniem — singurul poet străin comparat cu Eminescu este Leopardi, Călinescu dedică două ample recenzii traducerii lui R. Ortiz. Prima, *Eminescu în italienește* („Viața literară", II, nr. 67, 24 decembrie 1927, p. 1), se ocupă în profunzime de traducerea italiană, subliniindu-i *incontestabilele merite artistice*. Din introducere reține ideea unui „Eminescu păduratec", idee dezvoltată apoi în cea de-a doua recenzie, *Eminescu în limba italiană* („Politica", II, nr. 481, 24 decembrie 1927, p. 2), unde este evidențiată semnificația sau mai degrabă responsabilitatea prezentării unui mare poet național în fața străinătății: „[...] în locul unui Eminescu atins de manie ambulatorie, a înfățișat cititorului italian un Eminescu mai adevărat, mai românesc, mai în spiritul poeziei populare de care s-a apropiat în teme și în prietenia cu Creangă, un Eminescu frenetic de libertate, de cîmpuri și pădure" [2]. Preocupat de imaginea pe care critica italiană și-o formase despre publicarea poeziilor lui Eminescu în limba lui Dante, G. Călinescu traduce recenzia lui Alfredo Grilli, apărută în publicația romană „Lavoro d'Italia" (13 aprilie 1928), sub titlul *Critica italiană despre Eminescu. O tragedie trăită: Poezia și viața lui Eminescu* („Viața literară", III, nr. 83, 3 mai 1928, p. 3). În aceeași revistă publică un grupaj, *Presa italiană despre Eminescu*, spicuind ideile mai interesante din alte 5 recenzii apărute în diferite ziare italienești („Corriere Padano", „Stato" din Neapole, „Giornale d'Italia" din Roma, „Gazzetta di Venezia" și „Tempio" din Palermo), toate elogioase (în „Viața literară", III, nr. 85, 19 mai 1928, p. 3).

Legăturile strînse dintre Ramiro Ortiz și G. Călinescu, excepționala prețuire pe care profesorul italian i-a arătat-o întotdeauna elevului său preferat, au stat la baza unui fapt de istorie literară, încă nesemnalat de cercetători: la recomandarea lui Ortiz, este publicat în *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti* (vol. XIII, 1932, p. 915), cunoscută îndeobște sub numele de *Enciclopedia Treccani*, articolul *Eminescu, Mihail*, sub iscălitura lui „Gh. C.". În lista colaborato-

---

[1] Șt. Cuciureanu, *Eminescu în Italia*, în vol. *Mihai Eminescu în critica italiană*, texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 10—19.

[2] Cele două recenzii au fost reproduse în vol.: G. Călinescu, *Mihai Eminescu (studii și articole)*, ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Constantin Teodorovici, Editura „Junimea", Iași, 1978, p. 15—21.

Rev. ist. teorie lit., tom. 30, nr. 4, p. 627—630, București, 1981.

rilor din acest volum, la p. XV, apare menționat: „Gh. C. Gheorghe Călinescu, Bucarest: *Letteratura romena*". Deși era un bun cunoscător al limbii italiene, Călinescu a scris, cu siguranță, acest articol în românește, căci în colaborările sale cu Italia a preferat un traducător italian, care de multe ori a fost chiar Ramiro Ortiz. Iată, de exemplu, o scrisoare din 13 martie 1931, primită de la R. Ortiz: „Caro amico, può scrivermi poche pagine riassuntive con un elenco cronologico dei missionarii italiani, specie francescani in Rumania, possibilmente con un accenno alle chiese ed altri edificii da loro edificati. [...] *Naturalmente lo scritto sarà firmato da lei ed io non farò che tradurlo in italiano*" [3] (s. n.). S-ar putea ca și articolul din enciclopedia italiană să fi fost tradus de R. Ortiz, în ciuda unei greșeli provenite din confuzia a două nume de orașe, care s-a strecurat în textul italian, greșală greu de admis la un bun cunoscător al țării noastre cum era R. Ortiz.

Reproducem articolul lui Gh. Călinescu din *Enciclopedia Treccani*, însoțindu-l de traducerea noastră, rămînînd regretul de a nu avea la dispoziție textul original călinescian:

EMINESCU, MIHAIL. — Poeta romeno, nato a Botoşani (Moldavia) il 15 gennaio 1850 secondo l'atto di nascita, il 20 dicembre 1849 secondo la testimonianza del padre. A Ipoteşti (Botoşani) l'E. passa la fanciullezza, e nell'educazione paterna trova il primo impulso agli studî; a Cernauţi (1858—1860) compie le classi elementari e inizia gli studî ginnasiali. Vi ritorna nel 1864, dopo un tentativo di fuga, e nello stesso anno assiste con entusiasmo alle rappresentazioni teatrali della compagnia diretta dall'attrice Fanny Tardini—Vlădicescu, con la quale sembra fuggisse per tornare — insieme con la compagnia — a Botoşani, dove resta come „praticante" alla prefettura fino al marzo del 1865. Ma ricominciano i vagabondaggi e la vita irregolare, finché lo ritroviamo facchino nel porto di Galatz *(sic!)*, dove una compagnia teatrale lo prende con sé come suggeritore. A Bucarest questo strano ex-facchino, il quale in una sporta, che rappresentava tutto il suo bagaglio, conservava religiosamente le opere del Goethe e dello Schiller in tedesco, fu scritturato dalla compagnia Pascali con cui fece nel 1868 e 1869 una *tournée* in Transilvania e attraverso tutta la Romania. Nell'autunno del 1869 i genitori riescono a farlo tornare a casa e lo mandano a Vienna, dove, non possedendo il diploma di licenza liceale, s'iscrive come „uditore" alla facoltà di filosofia. Da Vienna manda delle poesie alle *Convorbiri Literare* (Conversazioni letterarie) ed entra così in contatto col circolo della *Junimea* (Gioventù). Da questo momento la sua reputazione letteraria cresce di giorno in giorno fino a divenire celebrità nel giro di pochi anni. Nel 1872 parte per Berlino per conseguire il dottorato che gli avrebbe dovuto fruttare una cattedra universitaria, ma nel 1874 rinunzia al suo progetto. Di ritorno a Iaşi fu nominato bibliotecario di quella università (1874—1875), e poi ispettore scolastico (1875—1876). Destituito per vendetta politica, fece per qualche tempo il giornalista a Iaşi *(Curierul de Iaşi*, 1876—77) e a Bucarest *(Timpul*, 1877—83), vivendo una vita di stenti e miseria, finché nel 1883 impazzisce. Gli ultimi anni, finché in un manicomio un altro pazzo lo uccide fracassandogli il cranio (1889), sono una lunga e dolorosa agonia: in questo stato passava nel 1884 per Venezia e Firenze.

La poesia dell'E. si nutre del romanticismo francese (Vigny, Lamartine, Hugo) e soprattutto tedesco (Lenau, Heine, G. Keller), e nel suo complesso svolgimento presenta tre aspetti in certo modo contraddittorî: in un primo momento pare prevalere l'atteggiamento del poeta filosofo pessimista, imbevuto di Schopenhauer e dei *Veda*, per cui la vita „è un sogno dell'inesistenza" e il supremo desiderio consiste nel Nirvana. Ma nello stesso tempo si afferma come spirito satirico in poesia e combattivo in giornalismo, movendo da un punto di vista conservatore: le vere classi autoctone sono quella *boiereasca* e quella dei contadini; la borghesia è allogena; il liberalismo distrugge il vigore della nazione e snatura le sue istituzioni. Il terzo periodo è quello delle romanze con il commento di melodie apparentemente facili, che i membri della *Junimea* cantavano in coro. Ma se complessivamente la filosofia appare superficiale, com'è del resto naturale, non essendo E. un creatore di sistema, e la poesia satirica appare violenta e prosaica, e quella erotica facile e troppo cantabile, in realtà c'è qualcos'altro che può sfuggire a chi non conosce l'intima natura del linguaggio romeno: un'assidua tensione verso la „poesia pura" inenarrabile, una commovente armonia interna che trasfigura il pensiero e l'invettiva. Per conseguire questa tecnica d'arte l'E. ha creato un'alchimia verbale sconosciuta fino a lui: con un procedimento sapiente, paziente, ha tratto dall'idioma romeno di tutte le provincie una lingua soave, piena di finezze e di vigore, dando alla patria l'unità linguistica. Noto anche all'estero è il romanzo *Geniu pustiu* (Genio solitario).

---

[3] „Dragă prietene, poți să-mi scrii cîteva pagine rezumative cu o listă cronologică a misionarilor italieni, îndeosebi franciscani în România, dacă e posibil cu referire la bisericile și alte edificii ridicate de ei. [...] Desigur că cele scrise vor fi semnate de d-ta iar eu nu voi face decît să le traduc în italienește" (scrisoare aflată în Arhiva Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", inv. 2058).

EDIZ.: Un'antologia delle poesie dell'E., è stata curata da T. Maiorescu *(Poezii*, Bucarest 1883, con numerose ristampe); l'ediz. migliore è quella curata da G. Ibrăileanu *(Poezii*, Bucarest 1930).

BIBL.: T. Maiorescu, *E. şi poeziile lui*, in *Convorbiri Literare* del 1° novembre 1889; I. Scurtu, *M. E'. Leben und Prosaschriften*, Lipsia 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucarest 1912; una bibliografia e una biografia nella prima trad. italiana delle *Poesie di M. E.* di R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, in *Europa Orient.*, Roma 1923; T. Vianu, *Poezia lui E.*, Bucarest 1930.

Gh. C. [4]

---

[4]Eminescu, Mihail — Poet român, născut la Botoşani (Moldova) la 15 ianuarie 1850 conform actului de naştere, la 20 decembrie 1849 după mărturia tatălui. E. îşi petrece copilăria la Ipoteşti (Botoşani) şi-şi află primul imbold spre studii în educaţia părintească; la Cernăuţi (1858—1860) urmează clasele elementare şi începe studiile gimnaziale. Se reîntoarce aici, după o încercare de fugă, şi în acelaşi an asistă cu entuziasm la reprezentaţiile teatrale ale trupei conduse de actriţa Fanny Tardini-Vlădicescu, după care s-ar părea că a fugit pentru a se întoarce — împreună cu trupa — la Botoşani, unde rămîne ca „practicant" la prefectură pînă în mai 1865. Reîncep însă hoinărelile şi viaţa dezordonată, pînă cînd îl regăsim hamal în portul Galaţi [de fapt: Giurgiu — *n. n.*], unde o trupă teatrală îl ia cu ea ca sufleur. La Bucureşti, acest neobişnuit fost hamal, care într-un geamantan, ce reprezenta tot bagajul său, păstra cu religiozitate operele lui Goethe şi Schiller în germană, a încheiat un contract cu trupa Pascali, cu care a făcut în 1868 şi 1869 un turneu în Transilvania şi în întreaga Românie. În toamna lui 1869 părinţii reuşesc să-l readucă acasă şi îl trimit la Viena, unde neavînd diploma de bacalaureat, se înscrie ca „auditor" la facultatea de filosofie. De la Viena trimite poezii la *Convorbiri literare* şi intră astfel în contact cu cercul *Junimii*. Din acest moment reputaţia sa literară creşte din zi în zi, sfîrşind prin a deveni o celebritate în decursul a cîţiva ani. În 1872 pleacă la Berlin să-şi ia doctoratul, care i-ar fi adus o catedră universitară, dar în 1874 renunţă la proiectul său. Reîntors la Iaşi a fost numit bibliotecar al Universităţii (1874—1875) şi apoi revizor şcolar (1875—1876). Destituit din răzbunare politică, fu pentru un timp ziarist la Iaşi *(Curierul de Iaşi*, 1876—1877) şi la Bucureşti *(Timpul*, 1877—1883), ducînd o viaţă de privaţiuni şi mizerie, pînă cînd în 1883 înnebuneşte. Ultimii ani, înainte ca un alt nebun într-un ospiciu să-l ucidă sfărîmîndu-i craniul (1889), sînt o lungă şi dureroasă agonie: în această stare trecea în 1884 prin Veneţia şi Florenţa.

Poezia lui E. se nutreşte din romantismul francez (Vigny, Lamartine, Hugo) şi mai ales german (Lenau, Heine, G. Keller) şi în evoluţia sa complexă prezintă trei aspecte oarecum contradictorii: la început pare să predomine atitudinea poetului filosof pesimist, plin de Schopenhauer şi de *Vede*, pentru care viaţa „e un vis al nefiinţei" iar suprema aspiraţie se împlineşte în Nirvana. Dar în acelaşi timp se afirmă ca spirit satiric în poezie şi polemic în ziaristică, pornind de la un punct de vedere conservator: adevăratele clase autohtone sînt cea boierească şi cea ţărănească; burghezia e alogenă; liberalismul distruge vigoarea naţiunii şi îi denaturează instituţiile. A treia perioadă este cea a romanţelor acompaniate de melodii aparent uşoare, pe care membrii *Junimii* le cîntau în cor. Dar dacă în ansamblu filosofia apare superficială, cum e firesc dealtfel, E. nefiind un creator de sistem, iar poezia satirică apare violentă şi prozastică, cea erotică uşoară şi prea melodioasă, în realitate mai există şi altceva, care poate scăpa celui ce nu cunoaşte natura intimă a limbii române: o aspiraţie continuă către „poezia pură", inefabilă, o emoţionantă armonie internă care transfigurează gîndul şi invectiva. Pentru a obţine această tehnică artistică E. a creat o alchimie verbală necunoscută pînă la el: printr-un proces savant, răbdător, a extras din fiecare grai al tuturor provinciilor româneşti o limbă suavă, plină de subtilitate şi de vigoare, dînd patriei unitatea lingvistică. Cunoscut şi în străinătate este romanul *Geniu pustiu*.

Ediţii: O antologie din poeziile lui E. a fost îngrijită de T. Maiorescu *(Poezii*, Bucureşti 1883, cu numeroase reeditări); cea mai bună ediţie este cea îngrijită de G. Ibrăileanu *(Poezii*, Bucureşti 1930).

Bibl.: T. Maiorescu, *E. şi poeziile lui*, în *Convorbiri literare* din 1 noiembrie 1889; I. Scurtu, *M. E.' Leben und Prosaschriften*, Leipzig 1903; N. Zaharia, *M. E.*, Bucureşti, 1912; o bibliografie şi o biografie în prima traducere italiană a *Poeziilor lui M. E.* de R. Ortiz (Firenze 1928); C. Tagliavini, *M. E.*, în *Europa Orientale*, Roma 1923, T. Vianu, *Poezia lui E.*, Bucureşti 1930.

Gh. C.

Din bibliografia anexată la sfîrşitul articolului, care include şi studiul lui T. Vianu apărut în 1930, şi dintr-o scrisoare a lui Giovanni Gentile, datată 12 octombrie 1931, în care i se cerea lui Călinescu numele de botez pentru a completa lista colaboratorilor [5], putem situa redactarea articolului în perioada 1930—1931, ani în care au apărut în periodice articolele: *Opinii asupra lui Mihail Eminescu* („Vremea", IV, nr. 182, 9 aprilie 1931, p. 25) şi *Pentru o biografie a lui Eminescu* („Vremea", IV, nr. 184, 26 aprilie 1931, p. 7—8), precum şi cîteva fragmente sau chiar capitole din *Viaţa lui Mihai Eminescu* [6]. Articolul din enciclopedia italiană este deci contemporan cu faza elaborării primului dintre monumentele ridicate de Călinescu „Luceafărului" poeziei româneşti.

Redactat pentru un public străin, textul lui G. Călinescu îl încadrează pe poet în mişcarea romantică europeană, scoţînd în evidenţă trăsăturile originale ale operei sale, văzută într-o inextricabilă sinteză cu viaţa sa, ca împlinire a unui destin damnat. Şi e de remarcat că încă în acest text pot fi decelate marile intuiţii ale exegezei călinesciene din *Opera lui Mihai Eminescu*, privitoare la metaforizarea filosofiei, la alchimia verbului eminescian şi la farmecul cantabilităţii.

Cu siguranţă că articolul de enciclopedie al lui Călinescu a fost bine primit în Italia, întrucît R. Ortiz îi solicită colaboratorului său şi alte contribuţii la *Enciclopedia Treccani*. Aşa cum rezultă din scrisoarea datată 4 februarie 1932 [7], el îi încredinţează articolele despre Octavian Goga şi Emil Gîrleanu, care ar fi urmat să apară în volumul XIV, în curs de tipărire. G. Călinescu nu a redactat cele două articole, iată de ce scriitorii ceruţi n-au mai fost incluşi în acel volum din enciclopedie. Goga va fi redactat de Ortiz mai tîrziu şi publicat în *Appendice* (1938). R. Ortiz îi mai solicită un articol, de data aceasta mult mai important, despre *Letteratura romena*, într-o scrisoare purtînd data de 4 martie 1933 [8], care ar fi trebuit să fie predat pînă la 15 aprilie 1934. Călinescu nu a elaborat nici acest articol, care apare în vol. XXX al enciclopediei (1936) sub semnătura lui Ramiro Ortiz. Şi totuşi profesorul nu s-a arătat supărat pe discipol, de aceea întîlnim în această succintă panoramă a literaturii române din enciclopedie următoarele rînduri: „Tra i giovanissimi critici vanno menzionati Ion Trivale seguace del Dragomirescu e morto combattendo per la patria; Pompiliu Constantinescu, seguace del Lovinescu, e soprattutto Gheorghe Călinescu, la cui recentissima *Viata lui Eminescu* è un capolavoro di serietà scientifica e di buon gusto" (p. 34) [9].

Aprecierea profesorului italian pentru G. Călinescu, din prestigioasa enciclopedie, constituie o mărturie în plus a unei afecţiuni niciodată dezminţite, explicînd totodată raţiunile adînci tare l-au împiedicat pe tînărul critic să mai colaboreze cu articole despre alţi scriitori români, într-o vreme în care era angajat cu toate forţele în ridicarea nepieritorului monument eminescian. Cu atît mai mult această succintă sinteză timpurie despre poetul numit în ultima conferinţă din 1964 — „nepereche", nu poate lipsi din înţelegerea evoluţiei ideilor călinesciene asupra lui Eminescu.

---

[5] Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", inv. 2404.

[6] V. Bibliografia din vol.: G. Călinescu, *Mihai Eminescu (studii şi articole)*, ed. cit., p. 292—293.

[7] Arhiva Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", inv. 2044.

[8] *Ibidem*, inv. 2039.

[9] „Printre criticii foarte tineri trebuie menţionaţi Ion Trivale, urmaş al lui Dragomirescu şi mort pe cîmpul de luptă; Pompiliu Constantinescu, urmaş al lui Lovinescu, şi mai ales Gheorghe Călinescu, a cărui foarte recentă *Viaţă a lui Eminescu* este o capodoperă de seriozitate ştiinţifică şi de bun gust".

Marcel Proust, *Correspondance*, Texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Librairie Plon, Tome I, 1970; tome II, 1976; tome III, 1976; tome IV, 1978; tome V, 1979; tome VI, 1980

Cele şase volume de corespondenţă Marcel Proust, pe care ne propunem să le prezentăm, nu constituie o lucrare încheiată. În primele trei, corespondenţa este grupată cronologic, mai mulţi ani la un loc, după cum urmează: vol. I — 1890—1895 (scrisori din copilărie şi adolescenţă, epoca serviciului militar, a ezitărilor în alegerea unei cariere, a frecventării saloanelor literare, a celor dintîi eseuri din volumul *Les Plaisirs et les Jours* şi a exersărilor pentru romanul *Jean Santeuil*); vol. II — 1896—1901 (ani deosebit de preţioşi pentru afirmarea personalităţii sale, cînd îşi publică eseurile în volum şi lucrează la primul său roman, pe care nu îl poate termina, în schimb se preocupă de Ruskin); vol. III — 1902 — 1903 (ani bogaţi în evenimente, dueluri, iubiri, drame, călătorii, prime colaborări la revista „Le Figaro"). Începînd de la al IV-lea, este necesar cîte un volum pentru scrisorile unui singur an: vol. IV — 1904 (anul Ruskin, după opinia specialiştilor, cînd corespondenţa abundă în detalii asupra traducerii cărţii *Bible d'Amiens*, cît şi pregătiri în vederea traducerii volumului *Sésame et les lys*: frecvente sînt datele despre sănătatea precară, stînjenitoare pentru activitatea sa de publicist, colaborator la revistele „Le Figaro" şi „La Renaissence latine"); vol. V — 1905 (perioada premergătoare romanului *À la recherche du temps perdu*, cînd toate relaţiile, toate faptele par să se grupeze ca nuclee ale viitoarelor scene ori capitole ale acestuia); vol. VI — 1906 (în continuare, aluzii la diferite episoade din viaţa care îşi vor lăsa amprenta în opera viitoare: suferinţe fizice, nelinişti provocate de boala mamei, nevoia de a se izola după mari lovituri, participarea emoţională la ultimul act al „afacerii Dreyfus", sensul pe care-l dă romancierul mutărilor dintr-o locuinţă în alta).

Anul de apariţie a volumului VI este 1980. Nu cunoaştem cum şi-a programat Plon editarea în timp a fondului documentar Proust, dar publicarea acestuia, începută în 1970 de profesorul de literatură franceză de la universitatea din Illinois (Urbana), Philip Kolb, presupune ani de elaborare. Romancierul francez a trăit pînă în noiembrie 1922, iar corespondenţa sa nu şi-a încetinit ritmul pe parcurs. Dimpotrivă.

Ediţia de faţă este rezultatul a peste treizeci de ani de frecventare a operei proustiene de către Philip Kolb, şi a tot ceea ce este legat de aceasta. El începe prin a stabili bazele cronologiei proustiene într-o teză de doctorat la Harvard. Academia franceză premiază în 1951 rezultatele cercetării, publicate sub titlul *La Correspondance de Marcel Proust, chronologie et commentaire critique*. Pînă la ediţia de faţă, căreia Academia franceză îi decernează în 1976 „Marele Premiu", acelaşi autor publică mai multe culegeri de scrisori ale lui Marcel Proust: *Correspondance avec sa mère, Correspondance avec Jacques Rivière, Lettres à Reynaldo Hahn, Choix de lettres, Lettres retrouvées*. Beneficiind de fondul universităţii din Illinois, deosebit de bine dotat, cît şi de preţuirea nepoatei romancierului, D-na Suzy Mante-Proust, prin intermediul căreia ajunge la documentele familiei, Philip Kolb pune în circulaţie o seamă de inedite: scrisori, articole de critică literară şi artistică, portrete de scriitori, însemnări ocazionale, grupate în volumul *Textes retrouvés*, cît şi nuvela *l'Indifférant*, „une nouvelle perdue et retrouvée", pentru prima oară publicată de Gallimard în 1978. Philip Kolb este şi autorul volumului *Historique de Jean Santeuil*.

Temeinicia studierii de către autorul ediţiei, deopotrivă a corespondenţei şi a operei literare, implicit a epocii, cu oameni şi evenimente, toate cu ecou, atît în scrisori cît şi în roman, amplifică interesul faţă de fondul de documente propriu-zis. Acesta se vădeşte copleşitor. Şi în ceea ce priveşte volumul — primele şase volume depăşesc cifra de 1500 scrisori. Şi în ceea ce priveşte fondul. Deoarece corespondenţa se constituie în ultimă instanţă ca unul din jurnalele de creaţie ale secolului nostru, de maximă expresivitate. Sînt motive care, socotim, îndreptăţesc optarea noastră pentru o lucrare încă în curs de publicare. Îndreptăţire accentuată, din punctul nostru de vedere, de faptul că o considerabilă parte a corespondenţei este purtată de romancierul francez cu prieteni români. Şi mai ales că această corespondenţă nu este întîmplătoare. Ea dezvăluie, dincolo de prietenie, dialogul purtat de Proust cu oameni de cultură, fraţii Emmanuel şi Antoine Bibescu, Elena Caraman-Chimay, Constantin Brancovan, cît şi cu poeta Anna de

Noailles, pe marginea romanului său. Pe fiecare îi implică nu numai în problemele teoretice de creație, în discuții despre arta romanului, ci apelează la cunoștințele și sensibilitatea lor pentru îmbunătățirea textului, dar și la relațiile lor în vederea publicării romanului. Și ceea ce merită atenție, atît ca relație umană și cu atît mai mult ca artă, romancierul le împrumută gesturi, trăsături fizice și morale, obiceiuri, mod de exprimare, pentru unele dintre personajele sale. Mulți români sînt pomeniți în corespondență, chiar cînd Proust nu li se adresează direct, perioade considerabile din viața sa stînd sub semnul legăturilor stabilite cu aceștia.

Așa cum am mai spus, ediția de față este alcătuită cronologic. Este amănunt de reținut, deoarece culegerile care au premers acesteia, datorate lui Kolb, au alt criteriu de organizare, acel al grupării scrisorilor după persoana căreia i-au fost adresate. În cazul lui Proust, întreprinderea este deosebit de anevoioasă pentru că el își datează arareori corespondența. Numai cunoașterea amănunțită, de profunzime, a faptelor a putut duce la evitarea erorilor, de asemenea, capacitatea de asociere a editorului, sensibilizarea lui la tot ce reprezintă relația între viață și autorul său. Tocmai de aceea este prețioasă, pentru cercetătorul fenomenului Proust, corijarea adusă de Kolb ediției de corespondență Bibescu (*Lettres de Marcel Proust à Bibesco*, Lausanne, 1949), adesea supusă unor neașteptate intervenții în text, unor datări fanteziste. De aici înainte, orice studiu despre creatorul lui Swann nu poate să nu țină seama de semnalările lui Kolb pentru a respecta autenticitatea informației.

Ediția cuprinde scrisorile lui Marcel Proust. Lor li se adaogă, atunci cînd semnatarul ediției dispune de ele, și scrisori adresate lui Proust. Acestea sînt transcrise cu litere cursive. Și într-un caz și în altul, textul este supus confruntării cu originalul sau cu o fotocopie și numai în situații extreme doar cu ceea ce a mai fost publicat. Philip Kolb mulțumește tuturor acelora care i-au pus la dispoziție mijloace de verificare a vastei sale lucrări, de la autograf la fotocopie, de la documentul inedit la informația de orice natură ar fi. Numele acestora se constituie într-o listă demnă de reținut pentru frumusețea severității adevărului în știința literaturii.

Textul scrisorii, oricît de redus ca dimensiune, este însoțit de note. Aici cunoștințele lui Philip Kolb își dau adevărata măsură. După criteriile de stabilire a textului urmează avalanșa informațiilor. Deși, a spune informații înseamnă a sărăci conținutul notei, a-i scăpa esența, care este deopotrivă acumulare de date și sensibila lor înțelegere, care le face palpitant vii. Concepute astfel, notele pot fi citite ca pagini de roman. Prin ele se stabilesc legături între evenimente și conjuncturi. Cu ele, cititorul detectează firele care duc spre romanul proustian, fie ca atmosferă, fie ca personaje. Notele sînt punți de legătură între scrisorile diferitelor epoci din viața lui Proust, dar și între acestea și opera altor scriitori, versuri, fragmente de proză, pagini de jurnal. Proust este integrat lumii prin aceste note subtil exacte. Același rol îl au paginile de „cronologie", care debutează cu anul 1589, cînd un membru al familiei Proust este descoperit în arhivele istorice ale diocezei din Chartre și se amplifică, nu numai de la an la an, ci de la zi la zi, uneori. Sentimentul pe care-l ai la lectura lor este acela de a fi dus de curentul unui fluviu, crescut mereu de afluenți imprevizibili și în același timp copleșitori prin trimiterile, relațiile, sugestiile care le generează. De la detalii privind scriitorul, familia lui, prietenii, la disputa în jurul turnului Eiffel, procesul Whistler—Ruskin, statuia lui Baudelaire de Rodin contestată de Brunetière și apărată de Anatole France, viața Academiei franceze, incendierea bazarului de la Charité, foametea pescarilor bretoni, crizele ministeriale, capitularea Port-Arthur-ului, Sarah Bernardth la Comedia Franceză.

Bibliografia, abrevierile și simbolurile, indicii de nume fac parte din armătura strictă a lucrării. Prefețele care deschid fiecare volum sînt studii dense. În ele, descrierea, atîta cîtă este necesară, nu stînjenește problemele, ci dimpotrivă este propice formulării lor. Pe de o parte, studiile sînt mijloc de a pune repede și explicit cititorul în temă asupra conținutului fiecărui volum. Iar pe de altă parte, sînt gîndite ca argumente în favoarea ideii că o corespondență de tipul celei a lui Marcel Proust este valoroasă tocmai ca jurnal de creație. Sprijinindu-se pe exemple, Philip Kolb stabilește diferența dintre document și pagina de roman. Nu uită că Proust în eseul său despre Sainte-Beuve se arată refractar metodei criticului, dar nici nu pierde din vedere incapacitatea romancierului, verificată la tot pasul în corespondență, de a-și frîna curiozitatea față de viața particulară a altora, indiferent cît aceștia îi sînt de apropiați, ori nu. Afirmațiile se susțin pe documente. Ediția, așa cum se prezintă pînă la al șaselea volum, este demonstrație în favoarea publicării izvoarelor de informație asupra vieții și operei marilor creatori. Dintre ele, pe un loc important se află, evident, corespondența.

Cornelia Ștefănescu

Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1980, 478 p.

Adrian Marino este unul dintre cei mai interesanți critici din literatura română contemporană. Cu șase ani în urmă a impresionat publicul cu o lucrare despre critica ideilor literare, amplu documentată. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* descoperă o nouă ipostază a autorului cercetătorul literar ca pionier. Marino a petrecut mulți ani deprinzînd hermeneutica în limbajul și nuanțele ei. Apoi a aplicat studiul hermeneutic la opera lui Mircea Eliade.

Cartea este împărțită în opt capitole: hermeneutica și critica românească; hermeneutica — obiect și metodă; cercul hermeneutic; hermeneutica și istoria; creativitatea hermeneutică; hermeneutica militantă; hermeneutica, arta și literatura; hermeneutica, critica și istoria literară. Și scopul cărții este 1) să demonstreze posibilitatea aplicării hermeneuticii, 2) să integreze hermeneutica în istoria criticii, 3) să arate preocupările comune ale celor doi autori și 4) să schițeze metodologia gîndirii lui Eliade.

După Marino, hermeneutica este teoria interpretării și metoda obiectivă a exegezei lumii religioase sau seculare. În 200 de pagini el disecă termenul „hermeneutică" și prezintă o cantitate formidabilă de material bibliografic, cu o claritate care nu îngăduie generalizări de infirmare. După acest *tour de force* se reîntoarce la Mircea Eliade. Urmînd calea obișnuită a cercetării, el deosebește în opera lui Eliade două tipuri de hermeneutică: cea sacră (oracole, profeții) și cea profană (exegeza literară, filologică, juridică și textuală). El se concentrează asupra analizei structurii interne a fiecărei opere, prezentînd o serie de interpretări. Deși Marino scrie într-un stil tipic riguros, cititorul neinițiat poate face cu greu față trecerile de la un subiect la altul. Cu toate acestea, cartea este o introducere interesantă la opera și universul lui Eliade. Este o contribuție semnificativă la studiul fascinant al miturilor și simbolurilor, subiect amplu discutat acum de specialiști în filosofie, teologie, istoria religilor și științelor sociale. *Hermeneutica lui Mircea Eliade* este un minunat abecedar.

Nicholas Catanoy (Bad Wildungen)

Elena Siupiur, *Relații literare româno-bulgare în perioada 1878—1918*

Lucrarea — apărută în seria „Confluențe" a Editurii Minerva — a Elenei Siupiur, ale cărei investigații în domeniul relațiilor sud-est europene s-au făcut bine cunoscute și apreciate în ultimii ani — vine să adauge bibliografiei generale de specialitate un titlu care-și revendică însușirea de instrument de lucru oportun și necesar. Cercetarea minuțioasă și concentrată a Elenei Siupiur, rezultatele acestei cercetări direcționate multilateral, se adresează, desigur, în primul rînd specialiștilor, comparatiștilor, bunilor cunoscători ai limbii, literaturii și culturii bulgare precum și ai evoluției și interferențelor istorice din tot spațiul sud-est european, dar devine totodată accesibilă, prin modalitatea tratării, și publicului larg, interesat de mecanismul închegării relațiilor cultural-literare cu vecinii țării noastre. E posibil ca autoarea să fi ținut seama, în mod deliberat de faptul că cititorului mediu de la noi, — lipsit de accesul la studiile de bulgaristică și de comparatism româno-bulgar semnate de specialiști contemporani, precum C. N. Velichi, Valentin Chelaru, Zlatca Iuffu, G. Mihăilă ș. a. — , publicate în „Romanoslavica", „Revue des Etudes Sud-Est Européennes" și în alte reviste de specialitate, — nu i s-a oferit pînă acum, din păcate, nici o posibilitate de a se informa în domeniul literaturii și culturii bulgare prin intermediul unei istorii a literaturii bulgare cu virtuți de popularizare științifică, în sensul bun al cuvîntului. Volumul recent al Laurei Baz Fotiade: *Prelegeri de literatură bulgară* se adresează și el, dacă nu exclusiv, cu prioritate, specialiștilor și studenților de la Facultatea de limbă bulgară și a apărut într-un tiraj restrîns în Tipografia Universității. De aceea, pe lîngă bogatul material documentar, istoric—literar, descris, comentat și sistematizat potrivit unor criterii asociate — cronologic și

statistic, cu accent pe importanța estetică —, în așa fel încît să închege un tablou complet elocvent privind relațiile culturale și literare româno-bulgare în perioada avută în atenție —1878—1918,—, Elena Siupiur a acordat un spațiu întins,—adecvat intenției sale de a se adresa marelui public, — discuției teoretice a problemei, implicațiilor istorice, aspectelor de sociologie literară, fenomenelor culturale comune și periodizării relațiilor stabilite între literaturile balcanice. Comentariul Elenei Siupiur, aerisit, cursiv, accesibil, însoțit de un bogat aparat critic — dispus la sfîrșitul capitolelor, pentru a nu încărca textul și a nu dispersa atenția lectorului de un bogat indice de nume și de un alt indice al publicațiilor periodice consultate, tratează pe rînd, despre: relațiile din secolul al XIX-lea ale emigrației politice intelectuale bulgare în România, cu viața literară românească și despre formarea tradiției acestor relații: despre direcțiile variate ale istoriografiei relațiilor româno-bulgare (capitol-bilanț, punctat frecvent de opiniile critice ale autoarei, care își însușește sau infirmă și corectează, polemic, poziții anterioare); despre contextul social-cultural, cu o privire de sinteză bine articulată, insistînd asupra mișcării socialiste din cele două țări ca ferment al relațiilor literare; despre tendințele și direcțiile deosebite din desfășurarea relațiilor literare: pe de o parte, factorul important al bilingvismului, unilateral (al intelectualității bulgare emigrate) în difuzarea literaturii române în Bulgaria, programele de traducere, preferințe pentru proza scurtă românească, echivalînd cu mutarea accentului de pe „național" pe „social", momentul Gherea în receptarea literaturii române în Bulgaria etc. — iar pe de altă parte, contactul cititorului român cu realitatea literară bulgară prin intermediul presei, al articolelor de critică, de informație și interpretare.

Era firesc ca spațiul restrîns (190 p.) al unei asemenea lucrări pretențioase, în care foarte multe pagini îl ocupă închegarea unei priviri de ansamblu și discuția de principii, pentru familiarizarea publicului larg cu tema tratată, să nu îngăduie epuizarea subiectului (mai ales pe planul investigației și interpretării documentare). Deci, nu în sensul unui reproș, precizăm că similitudinile și paralelismul de principii estetice, de formație intelectuală a mentorilor, de promovare a literaturii naționale etc., între cele mai importante reviste ale epocii, respectiv : „Convorbiri literare" și „Misăl" — reclamă, ele singure, un amplu studiu comparatist. Afirmația marginală, laconică, neînsoțită de nici un comentariu, a Elenei Siupiur, despre „Misăl", că a fost revista similară cu „Convorbiri literare" (p. 59 subsol) rămîne cu totul insuficientă.

În aceeași ordine de idei, a unei completări, între multe altele de care ar fi susceptibilă o reeditare a lucrării Elenei Siupiur, este și precizarea că dacă într-adevăr, în perioada cercetată, se traduce foarte puțin și slab din Eminescu, în limba bulgară (explicația fiind cea oferită de autoare: traducerea de poezie se afla încă în faza de experimentare și amatorism, iar poezia lui Eminescu era o încercare insurmontabilă deocamdată) — acest lucru nu era sinonim cu lipsa de interes sau de înțelegere. Căci dacă studentul D. Kacemakov, trimițînd, din București, alte traduceri făcute de el, profesorului I. D. Șișmanov, suspina dezolat: „nu pot să-l înțeleg pe Eminescu și cred că nici un bulgar, chiar dacă ar sta și zece ani aici, nu l-ar înțelege" (p. 108), alți poeți bulgari, între care marele protestatar Stoian Mihailovschi îl înțelesese atît de bine (probabil din traduceri în franceză sau germană) încît în primii ani ai secolului XX, îl numește, într-un poem, unul din cei numai patru ori mai mari — pentru sensibilitatea sa — scriitori ai lumii!

La bibliografia, foarte bogat consemnată, dealtfel, de autoare a scrierilor privind relațiile literare româno-bulgare, s-ar putea adăuga și studiul: *„Scriitorii români din secolul al XIX-lea și Bulgaria*, comunicat de Rodica Florea la simpozionul româno-bulgar din mai 1975 de la Sofia și publicat în volumul *Relații literare româno-bulgare în secolul al XIX-lea* (*Българо-румънски литературни взаимоотношения през XIX век)* apărut, în editura Academiei bulgare de științe, la Sofia, în 1980.

Constituindu-se, cum am spus, ca un bun instrument de lucru, cercetarea Elenei Siupiur va sluji oricărei investigații și interpretări comparatiste legate de spațiul bulgar, oferind sugestii și material documentar.

Rodica Florea

Gelu Ionescu, *Orizontul traducerii*, Editura Univers, București, 1981

Discuția pe care ne-o propune Gelu Ionescu în volumul *Orizontul traducerii* are un vădit caracter de noutate prin tonul de pledoarie pe care îl asumă de la început. Dacă ar fi o pledoarie în sensul strict al cuvîntului, pentru lărgirea sau diversificarea ariei de traduceri, după efectuarea unor investigații mai mult sau mai puțin îmbucurătoare, noutatea ar fi diminuată. S-ar înscrie

pe linia unor foarte vechi preocupări ale oamenilor de cultură din țara noastră, începînd cu Heliade Rădulescu, Aron Densușianu, H. Grandea, N. Iorga, G. Călinescu, și atîția alții. Autorul însă vrea să sondeze și să propună spre meditație în ce măsură traducerile au o „valoare și o funcție literară în cadrul unei literaturi". E vorba, prin urmare, de stimularea „capacității de exprimare artistică a unui popor la un moment dat", de limbajul artistic care e mereu modelat astfel, „opoziția literară originală — traduceri" nemaifiind metodologic valabilă. Deschiderea foarte largă a criticii contemporane spre o „istorie a lecturii" presupune însă analiza fenomenului viu al receptării, al acelui „orizont de așteptare" ce explică, din punct de vedere sociologic, „unghiul subiectului consumator". Stăpînit de aceste considerente, Gelu Ionescu va pleda pentru înglobarea activității de traducere în contextul literaturii naționale contemporane, căutînd să-i surprindă acesteia caracteristicile, „cum se concepe pe sine atît în acest dialog cît și în structurile cele mai adînci ale originalității". Ceea ce s-a realizat în ultimii treizeci de ani în țara noastră, atît cantitativ cît și calitativ, pe planul traducerilor, este un fenomen nou, pe care criticul ni-l propune să-l apreciem și să-l analizăm în cadrul mai larg al însăși dezvoltării literaturii române contemporane, al orizontului de așteptare nou format, care oferă cititorului de azi o altă perspectivă de apreciere a originalității literaturii naționale. Nu numai că literatura originală nu a ieșit micșorată din acest dialog cu traducerile din literaturile universale, dar a ieșit „revalorizată din perspectiva celei universale".

Depășind concepțiile propriu-zis comparatiste asupra „influențelor", Gelu Ionescu pune în discuție, cu subtilitate, o complexă gamă de interferențe, cum ar fi prezența lui Gide în creația lui Camil Petrescu și a lui Mircea Eliade („Gide a determinat mai mult soarta romanului românesc decît Duiliu Zamfirescu"), punerea în valoare a poeziei lui Ion Barbu prin cunoașterea lui Mallarmé, paralela între romanul istoric a lui Heinrich Mann și cel al lui Sadoveanu, formula teatrului lui Camil Petrescu față de cel al lui Sartre. Raportarea discuției despre traducerile ultimelor decenii se face mai ales față de perioada interbelică („bogată în traduceri, dar foarte săracă în traducerea operelor literare de importanță literară universală"), observațiile criticului fiind acute și documentate cînd analizează din punct de vedere sociologic momentul cultural. Dar, în lipsa unor instrumente de lucru care să ne pună la dispoziție un tablou cuprinzător al traducerilor,nu numai din volume ci și din periodice, concluziile nu pot fi trase. O lucrare ca recentul volum (primul) din *Bibliografia relațiior literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1859—1918) a scos la iveală o adevărată comoară de informații, referitor la traduceri și receptări, într-o epocă, e adevărat, de puternică difuzare a presei în general. Supremația romanelor foiletoane, printre care se amestecau în premiere inedite și imediate romanele lui Dostoievschi, ale lui D'Annunzio, recenziile dramatice care ne vorbesc despre traducerile de teatru difuzate prin spectacol, dar nepublicate, o întreagă literatură a nuvelei, a „feliei de viață", pătrunderea timpurie a curentelor de avangardă demonstrează o sincronizare promptă, pe plan european cel puțin. Nu puține condeie și-au afirmat părerile despre traduceri și calitatea lor. D. C. Ollănescu a binemeritat un premiu pentru traducerile sale din Horațiu, publicate în „Convorbiri literare"; nereușita traducerilor lui Coșbuc din Catul e pe larg discutată; Odobescu publică ample analize, „observări" pe marginea traducerilor din clasici propuse de Academie. În „Floarea darurilor", N. Iorga își face o adevărată profesiune de credință din difuzarea unor poeți universali, sînt republicate vechi traduceri rămase în manuscris.

Gelu Ionescu deplînge pe bună dreptate lipsa unei bibliografii complete a volumelor de traduceri din această perioadă, vrînd parcă să sublinieze încă o dată cît de puțin ne înțelegem și cum subapreciem nevoile noastre culturale acute, care ne-ar permite să abordăm cu altă dezinvoltură locul și originalltatea în context universal ale propriei noastre literaturi, ca și a părerilor noastre critice despre literatura universală. Nu o dată, aceste activități au apărut drept inutile, dacă nu chiar relegate undeva, într-un domeniu al „luxului" cultural. De aceea, credem că perioada interbelică nu poate fi judecată definitiv decît după apariția unei bibliografii similare, care să cuprindă anii 1918—1947, și în care să fie scoase la lumină tot ce e pe nedrept îngropat în periodicele vremii. E adevărat, volumele de traducere ca atare sînt mai importante decît traducerea ocazională din presă, dar să nu uităm că existau și reviste din ce în ce mai specializate, și că aproape toți marii noștri scriitori și critici și-au spus părerile și au comentat literatura universală, tradusă sau netradusă, în paginile gazetelor și mai rar în volume.

Pentru perioada de după 1947, Gelu Ionescu amintește de multe „întîrzieri". Urmările acestor întîrzieri sînt mai puțin analizate, în special în materie de informație critică hiatusul a fost mai mult decît regretabil, dînd naștere la exagerări, denaturări și chiar contradicții.

Discuția teoretică e firesc să se refere și la mult discutata problemă a posibilității transpunerii poeziei în general dintr-un sistem semantic într-altul. Comentînd teoriile moderne (în special ale lui Mounin), criticul încearcă să găsească soluții în practica curentă, văzînd în părerile lui Mounin „un elocvent eșec al teoreticului:". Totodată, din multipla comparare a textelor se ajunge la concluzia elementelor compensatoare într-o traducere („dereglarea dintr-o frază prin traducere e

compensată prin eterna lege a creării opozițiilor, în altul"). Lucrul e foarte adevărat atunci cînd pătrunzi în intimitatea muncii de traducător (și în acest sens erau revelatorii confesiunile Etei Boeriu despre traducerea *Divinei Comedii* a lui Dante). De altminteri, vom adăuga, nu toată critica modernă neagă posibilitățile traducerii. Criticul marxist G. Della Volpe ajunge la concluzii mai favorabile: „rămîne de netradus sau „inefabil" nu poezia în sine, ci doar eufonia, ce nu poate avea similitudine exactă tocmai din cauza dependenței sale de planul fonetic, semnificantul, arbitrar și accidental și deci schimbător de la un sistem semantic la altul".

E firesc ca impresiile de lectură ce urmează studiul teoretic (texte publicate de Gelu Ionescu în „Steaua", restructurate aici pe capitole) să se înscrie în viziunea generală a criticului, ce consideră traducerile pe plan egal cu literatura națională, înscrise în acel „orizont de așteptare". Permițîndu-și aprecieri de natură sociologică, deschizînd mereu perspective de interpretare, fiecare din scriitorii analizați este de fapt, într-un fel, și inventariat din punct de vedere bibliografic. Autorul face adevărate fișe ale receptării, discută edițiile, formatul cărților, posibilitățile de difuzare, modul de prezentare, prefețele, ajungînd la concluzia benefică și de mare preț pentru propriul nostru orizont cultural „că o literatură națională nu e numai literatura autorilor ce scriu la un moment dat într-o limbă, ci totalitatea operelor ce circulă și sînt discutate într-o limbă, într-o literatură".

Un singur lucru lipsește și ne-ar fi interesat mult să-l aflăm discutat la fel de sistematic: transpunerea modernă a literaturii române în limbile străine de mare circulație, receptarea și aprecierea sa. Putea să fie de fapt o altă carte.

Michaela Șchiopu

O. V. Tvorogov, *Древне-русские хронографы*, Leningrad, 1975, 320 p.

Cercetarea *Cronografelor*, la origine istorii ale lumii (așa cum înțelegeau bizantinii „istoria lumii") destinate unui circuit popular, presupune o uriașă cantitate de muncă migăloasă, atît datorită masivității materialului răspîndit în numeroase copii manuscrise, cît și trecerii lui prin limbile de circulație ale Evului mediu, la care se adaugă transpunerile în limbile naționale.

Cartea lui O. V. Tvorogov are în centrul atenției unele din cele mai vechi traduceri slavone ale cronografelor bizantine cu răsunet în literatura rusă. Departe de a face doar o savantă descriere de manuscrise și o laborioasă alcătuire de scheme genealogice, autorul reușește să surprindă modul în care un material aparținînd literaturii și istoriei universale sau strict bizantine a căpătat în Rusia trăsături noi, specifice, și a intrat într-o atît de perfectă concordanță cu restul literaturii locale încît a dat naștere unor *Cronografe „rusești"*.

O. V. Tvorogov urmărește transformările suferite de *cel mai timpuriu dintre cronografele* răspîndite în Rusia, alcătuit pe baza *Cronicilor universale* ale lui *Malalas* (secolul VI—VII) și *Amartolos* (secolul IX). Primele manuscrise s-au pierdut (așa cum s-a întîmplat adesea). Se presupune că traducerea izvoarelor și combinarea lor s-a făcut înainte de a se fi terminat secolul XI. Dacă din scrierea lui *Amartolos* s-au conservat copii independente (ce-și transmit una alteia textul, cu schimbări minime, pînă în secolul XVII), *Cronica lui Malalas* s-a păstrat numai în fragmentele incluse în diferite compilații.

Conținutul *Cronografului timpuriu*, din secolul XI, poate fi cunoscut numai din reconstituirea obținută prin alăturarea părților ce se găsesc în opere mai tîrzii. Ideea de bază a alcătuitorului (sau alcătuitorilor) era *„ideea luptei pentru curățenia și adevărul credinței ortodoxe"*, concretizată într-o formă literară de mare popularitate, încercînd să cuprindă ansamblul a ceea ce se considera pe atunci „istorie universală". *Cronograful timpuriu* a circulat însoțit de o suită de texte referitoare la: desfășurarea războiului de la Troia, luptele lui Alexandru Macedon, distrugerea Ierusalimului; s-au mai adăugat uneori *Pentateucul, Viața lui Constantin și Elena, Legenda sf. Sofia din Țarigrad* etc. Manuscrisele ce conțin material din *Cronograful timpuriu* se împart în mai multe grupe, după felul cum scrierile de mare circulație enumerate mai sus au fost incluse cu vremea, cu mai multă sau mai puțină abilitate, în chiar corpul cronicii universale. *Iudejskij hronograf, Troickij hronograf, Ellinskij letopisec* sînt impresionante culegeri de literatură istoriografică, unele organizate „mozaical" (prin simpla grupare a diverselor relatări despre unul și același eveniment), altele — cele mai izbutite — prin retopirea diverselor povestiri într-o nouă relatare unitară.

La sfîrșitul secolului XV și începutul secolului XVI, condițiile istorice determină crearea *Cronografului rus*, adică a acelui tip de istorie universală căreia îi este alăturată istoria Rusiei și referiri la celelalte popoare slave. *Cronograful rus* prezintă o „corelare complexă a culturii anti-

tice şi creştine" şi manifestă un interes deosebit pentru descoperitorii ştiinţelor şi meseriilor, consideraţi a fi trăit în epoca antedeluviană. Autorul compilaţiei aduce în faţa cititorilor săi atît filozofi biblici şi antici, cît şi împăraţi persani, romani sau bizantini. Trece apoi la expunerea unor date din istoria popoarelor slave şi încheie cu istoria Rusiei. Acest tip de *Cronograf rus* de la începutul secolului XVI, din care au ajuns pînă la noi nu mai puţin de 130 de copii, a stat la baza altor prelucrări, unde interesul pentru evenimentele naţionale este şi mai pregnant.

Cercetările româneşti de pînă acum s-au oprit cu deosebită atenţie la cronografele traduse din slavonă sau greacă în limba română. Studiilor mai vechi (dar încă actuale) ale lui Demostene Russo, Iulian Ştefănescu, Vasile Grecu, Diomid Strungaru, Paul Cernovodeanu etc. (menţionate în *Bibliografia cărţilor populare)* li se adaugă cercetarea aprofundată a izvoarelor cronicii lui Mihail Moxa, întreprinsă de Gheorghe Mihăilă (vol. *Cultură şi literatură română veche în context european*, Bucureşti, 1979, p. 380—404), precum şi contribuţia lui Al. Stănciulescu-Bîrda *(Cronografele — elemente ale influenţei bizantine la români*, „Mitropolia Banatului", 1980, nr. 4—6, p. 270—282) şi intervenţia fundamentală a lui Doru Mihăescu *(Cronografele româneşti — cu privire specială asupra tipului Danovici*, I, „Memoriile secţiei de ştiinţe filologice, literatură şi arte", s. IV, t. I, 1977—1978, p. 45—77; t. II, 1979—1980, p. 127—165). Diomid Strungaru a reluat problema cronografului rus tradus de logofătul Staicu din Tîrgovişte (teză de doctorat, 1973; vezi RITL, 1981, nr. 2, p. 308). Klaus-Henning Schroeder a editat, însoţite de o prezentare documentată, diferite variante din cronografe ale *Istoriei Troiei* (München, 1976), iar Paul Cernovodeanu a descris copiile ce cuprind acelaşi fragment, desprins însă din context şi intrat în circulaţie independentă („Revista de istorie şi teorie literară", 1976, nr. 1, p. 29—36). Tot Paul Cernovodeanu a studiat *Chronographes roumains enluminés* („Synthesis", 1976, III, p. 75—92). Emil Turdeanu a readus în discuţie cronograful românesc păstrat la Sigmaringen („Rumanian Studies" II, 1971—1972, p. 149—177), iar N. A. Ursu este preocupat de contribuţia lui Dosoftei la traducerea acestor cronici universale (Dosoftei, *Opere*, vol. I, ed. critică N. A. Ursu, studiu introductiv Al. Andriescu, Bucureşti, 1978).

Pe o linie singulară dar apropiată de problemele cărţii lui O. V. Tvorogov se situează un studiu mai vechi al lui Gheorghe Mihăilă: *Istoriografia românească veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină şi slavă* (în volumul *Contribuţii la istoria culturii şi literaturii române vechi*, Bucureşti, 1972), unde se urmăreşte circulaţia în copii româneşti a variantelor slavone după scrierile bizantine ale patriarhului Nechifor, ale călugărului Gheorghe Amartolos sau ale lui Simeon Metafrastul (Magistrul şi Logofătul), Ioan Zonaras şi Constantin Manasses. Autorul subliniază că acestor cronici universale (între români s-au răspîndit îndeosebi variantele scurte, limpezi şi sistematice) li se adaugă la sfîrşit date privind istoria vecinilor celor mai apropiaţi din sud-estul Europei şi informaţii referitoare la istoria românilor (redactate în slavonă). Un astfel de codice a cunoscut şi Mihail Moxa.

Gheorghe Mihăilă analizează cu atenţie primele manifestări istoriografice româneşti şi subliniază că hotărîtor în formarea istoriografiei naţionale a fost nu impactul cu cronografele ci însemnările locale, fie că erau făcute pe piatră sau pe hîrtie (de aici a decurs şi stilul „lapidar", „inscripţional" al primelor letopiseţe româneşti redactate în slavonă — vezi I. C. Chiţimia, *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, Bucureşti, 1972, p. 13—90). Dealtfel însuşi stilul şi ţelul cronicilor mai tîrzii, scrise în limba naţională, diferă de al cronografelor şi se leagă organic de *Cronica lui Ştefan cel Mare* sau *a lui Radu de la Afumaţi* (Macarie, Eftimie şi Azarie rămîn un fenomen aparte).

Citind în paralel studiile lui Gheorghe Mihăilă (cel din 1972 şi cel din 1979) şi cartea lui O. V. Tvorogov ne întrebăm, firesc, care ar fi locul manuscriselor slavone de sud sau slavone-româneşti (unele păstrate la Petersburg, Moscova, Kiev) faţă de arborele genealogic propus de cea din urmă lucrare.

Cartea lui O. V. Tvorogov, sistematică şi documentată (exemplul este demn de urmat), readuce în actualitate fraza cu care Gheorghe Mihăilă îşi încheia capitolul despre „copiile româneşti [în slavonă] ale scrierilor istorice bizantine şi sud slave): „Prin încercarea noastră [...] am vrut să atragem atenţia asupra lor, în vederea unor cercetări viitoare".

Ceea ce ştim pînă acum ne îndreptăţeşte să afirmăm că, aşa cum se vorbeşte în lucrările contemporane de „vechi cronografe ruseşti", se poate vorbi şi de „imagini" româneşti ale cronografelor, al căror punct culminant l-a atins prelucrarea de meşter cu adevărat iscusit a lui Mihail Moxa.

Eleonora Gheorghiţă
Cătălina Velculescu

Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tradus din germană de Claude Maillard, prefaţa de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, 305 pag.

În prelegerea inaugurală, devenită celebră, a cursului său din 1967 de la Universitatea din Konstanz, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (Istoria literaturii, o provocare la adresa teoriei literaturii), H. R. Jauss pune bazele esteticii receptării, creînd o adevărată şcoală (,,şcoala din Konstanz"), ai cărei reprezentanţi cei mai de seamă sînt, alături de Jauss, Wolfgang Iser, Wolfgang Preisendanz, Karlheinz Stierle, Rainer Warning. Jauss pleacă de la afirmaţia că cercetările de istorie şi critică literară greşesc privilegiindu-l exclusiv pe autor (pozitivismul de tip lansonian) sau plasînd în centrul atenţiei doar textul (structuralismul). Ambele demersuri restrîng în mod nejustificat cîmpul creaţiei şi al transformări în domeniul literaturii. Istoria literară trebuie să ţină seama, mai mult ca în trecut, de destinatarul operei literare, de receptor. Ştiut fiind că opera trăieşte în măsura în care *cere* o interpretare din partea cititorului şi *acţionează* asupra sa, că principalul criteriu de valoare al operei rezidă în ,,receptarea" sa, adică în influenţa pe care ea o exercită şi în importanţa pe care posteritatea i-o recunoaşte, circuitul închis al unei estetici a producerii şi reprezentării trebuie să se deschidă către estetica receptării şi a efectului produs.

Pentru Jauss, opera cuprinde în acelaşi timp ,,textul—obiect" ca artefact şi receptarea sa de către public, ceea ce înseamnă că structura virtuală a operei trebuie să fie concretizată, adică asimilată de publicul receptor pentru a putea fi investită cu un sens. *Concretizarea*, concept fundamental în estetica receptării, definit în *De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe*, reprezintă ,,sensul de fiecare dată nou cu care structura operei, privită ca obiect estetic, poate fi investită atunci cînd condiţiile sociale şi istorice ale receptării sale se modifică" (p. 213). Concretizarea este alcătuită din două elemente: *efectul* operei care ţine de opera însăşi şi *receptarea*, determinată de destinatar. Departe de a nega importanţa cuvenită de drept creatorului, Jauss subliniază doar că acţiunea dialectică de constituire a sensului presupune o comunicare între autor şi cititor şi, la un nivel mai profund, între formă şi sens. Altfel spus, textul este conceput de Jauss ca o structură deschisă, în cadrul căreia *sensul* virtual este concretizat prin confruntarea permanentă dintre ,,modelul " de realitate al cititorului şi ,,modelul" textului.

Este drept că, în concepţia lui Jauss, autorul nu mai este un suveran absolut. Opera sa, pentru a avea succes, trebuie să răspundă unui ,,orizont de aşteptare" al publicului. Noţiunea de orizont de aşteptare, de provenienţă husserliană, definită ca o ,,izotopie paradigmatică ce se preschimbă, pe măsură ce se desfăşoară discursul, într-un orizont de aşteptare sintagmatic, imanent textului" (p. 50), implică tocmai un dialog, o dialectică intersubiectivă între text (şi, bineînţeles, autorul acestuia) şi cititor. Pentru Jauss, în literatură nu există noutate absolută: orice text nou evocă cititorului un ansamblu de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat, reguli care în procesul lecturii, pot fi pur şi simplu reproduse, modulate, corectate sau modificate. Deci autorul îşi conduce cititorul către o anumită receptare, dispoziţia acestuia faţă de noua operă fiind, în ultimă instanţă, determinată de trei factori şi anume: poetica genului, raporturile implicite dintre textul în cauză şi alte texte aparţinînd aceluiaşi context istoric şi opoziţia dintre ficţiune şi realitate. Foarte importantă este, în această perspectivă, reconstituirea primului orizont de aşteptare, aşa cum se prezenta el în momentul producerii operei; receptarea presupune tocmai stabilirea unei relaţii între orizontul de aşteptare trecut şi cel prezent.

Noua operă se poate deci conforma orizontului de aşteptare, şi în acest caz fuziunea celor două orizonturi se realizează spontan, într-o identificare acceptată sau între orizontul de aşteptare şi operă se instalează o distanţă atît de mare (,,distanţa esetică") încît opera respectivă va modifica orizontul de aşteptare. Această distanţă esetică între orizontul de aşteptare şi operă determină, din punctul de vedere al eseticii receptării, caracterul artistic propriu-zis al operei literare, după cum fuziunea dintre orizontul de aşteptare al autorului şi cel al publicului conferă operei caracterul de eveniment. Pricum, Jauss este departe de atitudinea clasicizantă care vede în marile opere ale trecutului modele de perfecţiune atemporală. Orice operă nu supravieţuieşte nici prin problemele veşnice pe care le pune, nici prin răspunsuri cu valabilitate universală şi permanentă, ci prin tensiunea dintre problemă şi rezolvarea ei, singura care poate relansa dialogul între trecut şi prezent.

Jauss repune în discuţie, din perspectiva esteticii receptării, concepte fundamentale ale ştiinţei literaturii, precum sincronia, diacronia, tradiţia literară, rezolvînd opoziţia care în anii '60 părea insurmontabilă, între abordarea ,,istorică" şi cea ,,structurală" a literaturii. Astfel, distanţa iniţială dintre o operă şi orizontul de aşteptare al epocii, corecţiile acestei distanţe se constituie într-o mişcare diacronică, dar aceasta nu poate fi evaluată decît în funcţie de un sistem

de norme și criterii care aparțin sincroniei. Pe de altă parte, opera care remarcă regulile „sincronice" ale poeticii dintr-o epocă dată pune în mișcare, prin concretizările succesive, o istorie diacronică. Deci istoricitatea literaturii se manifestă tocmai la intersecția dintre sincronie și diacronie.

De asemenea, tradiția este definită ca un „proces discontinuu prin care trecutul este reprodus iar normele estetice sînt fixate și modificate" (p. 106). Schimbarea orizontului de așteptare repune în discuție valorile consacrate ale trecutului, modifică ierarhiile și, în ultimă instanță, duce la negarea tradiției.

Importanța și noutatea demersului lui Jauss decurge și din cele două mari scopuri pe care și le propune și pe care le atinge. În primul rînd, în *L'Huistoire de la littérature . . .*, dar și în *Histoire et histoire de l'art* Jauss repune în discuție conceptul de istorie literară, al cărei statut este revizuit. „Istoria literaturii este un proces de receptare și de producere estetică, realizat prin actualizarea textelor literare de către cititorul care citește, criticul care reflectează asupra textului și scriitorul, încitat la rîndul său să producă" (p. 48). Investită cu o nouă și sporită responsabilitate, istoria literară este în măsură să lanseze o „provocare" teoriei literaturii, invitînd-o să ia în considerare dimensiunea istorică a limbajului și a literaturii.

În al doilea rînd, Jauss scoate în evidență funcția socială, de comunicare și de transformare a literaturii, a artei în general. Opera de artă, imaginînd modele noi de gîndire și de acțiune sau oferind un răspuns unor întrebări nou-apărute, îndeplinește o funcție cognitivă. Istoria literaturii este înfățișată tocmai ca un proces în cadrul căruia o operă nouă poate rezolva probleme — etice și/ sau formale — lăsate în suspensie de epoca precedentă și poate pune la rîndul său probleme noi. Funcția socială a literaturii, impactul ei asupra realității se manifestă pe deplin atunci cînd experiența literară a cititorului intervine în „orizontul de așteptare" al vieții sale cotidiene, orientînd sau modificînd viziunea pe care acesta o are asupra lumii, influențînd, în ultimă instanță, comportamentul său social.

Întrebarea prioritară la care încearcă să răspundă toate studiile cuprinse în *Pour une esthétique de la réception* este: „care este funcția literaturii astăzi?" Conștient de caracterul parțial al esteticii receptării, H. R. Jauss reușește să „redescopere" demnitatea istoriei literare, să deschidă noi cîmpuri de acțiune celor ce se numesc istorici literari și să restituie acestei discipline umaniste funcția sa comunicativă, fără de care nici istoria literară nici istoricii literari n-ar avea nici o rațiune de a exista.

Mihaela Voicu

Jan Van Der Eng, Jan M. Meijer, Herta Schmid, *On the Theory of Descriptive Poetics*:
Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright, Coll. „Dutch Studies in Russian Literature", 4, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1978, 209 p.

Volumul apărut sub egida Academiei olandeze reunește trei studii de poetică descriptivă, urmate de aplicații la opera lui Cehov. Procedura este una sistematică: examenul conceptelor operatorii precede investigația propriu-zisă, autorii își precizează punctul de vedere în discuția teoretică, apoi „sistemul" se validează în abordarea concretă a prozei și dramaturgiei cehoviene. Se propune deci o lectură a operei clasice din perspectiva ultimelor achiziții ale poeticii narative, dar în destule cazuri concluziile reconfirmă intuiții ale criticii mai vechi și mai noi.

În studiul său intitulat *Cu privire la poetica narativă descriptivă*, Jan van der Eng pornește de la premisa că modelul narativ al lui Claude Bremond se bazează pe date antropologice valabile numai pentru logica acțiunii: corespondența riguroasă dintre rolurile și funcțiile personajelor nu este aplicabilă la romanul psihologic de tip Tolstoi și Dostoievski, unde comportamentul uman, paradoxal adesea, este mai important decît acțiunea. Se impune unui model mai cuprinzător, care să țină seama de atitudinile narative fundamentale, în relație cu sistemele narative și datele antropologice. Prin *sisteme narative* autorul studiului înțelege, în acord cu Lubomir Doležel, cele patru modalități narative care dirijează acțiunile și situațiile personajelor: *sistemul deontic* (operatori ai permisiunii, prohibiției și obligației), *sistemul alethic* (cuprinde operatori ai posibilității, imposibilității și necesității), *sistemul axiologic* (operatori ai bunătății, răutății și indiferenței) și *sistemul epistemic* (operatori ai cunoașterii, ignoranței și încrederii în sine). Sistemele modale asigură structurilor narative „libertatea de acțiune", „valoarea", „posibilitatea" și „cunoașterea", toate acestea echivalînd cu ceea ce Bremond numea *ameliorarea* acțiunii în favoarea personajului. Coexistența mai multor sisteme modale în aceleași segmente narative tri-

mite la ideea firească a unei construcții dinamice a textului. Circumstanțele spațiale și sociale ale acțiunii, fluctuațiile pe care le manifestă naratorul stau la baza acestei dinamici ordonate ierarhic de narator. Aspectele dinamice ale narațiunii pot fi identificate în dozarea informației de către narator, în prezentarea constituenților de subiect, în interrelațiile dintre elementele minimale ale construcției semantice a textului. Intervin, prin urmare, *motivele* (în accepția formaliștilor ruși), dispuse în serii opoziționale comparabile (la același nivel tematic), ca analogii, paralelisme, antiteze și variații de motive. Să observăm totuși că diferențele dintre aceste tipuri opoziționale nu sînt foarte ferm trasate, cel puțin așa deducem din analiza povestirii *Doamna cu cățelul*, unde între analogii și variații diferențele trasate sînt infime. Ierarhia lanțurilor semantice se subordonează procesului de autocunoaștere pe care o traversează Gurov, personajul principal al celebrei povestiri cehoviene. Corpusul construcției semantice se întemeiază pe schimbarea atitudinii emoționale și intelectuale a protagonistului. Fenomenele semantice potențiale sînt actualizate regresiv în opoziții de tipul: Anna Sergheevna—soția lui Gurov, Anna Sergheenva — celelalte femei, Moscova — Ialta. Caracteristică pentru finalul narațiunii este opinia diferită a naratorului despre faptele relatate, marcînd o ajustare sensibilă la punctul de vedere fluctuant al protagonistului însuși. O schimbare în atitudinea naratorului poate căpăta același efect ca și schimbările în gradul de cunoaștere pe care o profesează autorul. Subtilă este și concluzia referitoare la modalitatea de construire a unui final deschis (povestea de dragoste continuă imprevizibil), în timp ce autocunoașterea — adevărată temă dominantă a povestirii — atinge împlinirea. Sugestii despre forța expresivă a repetiției semantice și a ritmului cehovian preia autorul de la Metišič, Kietsaa și Ciudakov (lipsește nejustificat lucrarea antologică a lui Bitzilli). Șirurile de opoziții comparabile converg spre ideea unei structuri inedite, a unei construcții mai „complicate" decît s-ar părea la o lectură superficială și acesta este meritul incontestabil al lucrării.

Jan M. Meijer se arată preocupat de cercetarea stilistică și semantică a cuvîntului în textul cehovian (*Cechov's Word*, p. 99—146), într-un demers pe care îl vrea mai mult literar decît lingvistic. Meijer urmărește evoluția cuvîntului cehovian de la sensul conjunct („toate nuanțele de sens se raportează direct la obiectul de referință"), caracteristic primei perioade de creație, pînă la autonomizarea cuvîntului prin devierea de la sensul instrumental. Poziția fixă a autorului — arată Meijer — coincide cu faza cînd au prioritate valențele verticale ale cuvîntului (sensul se organizează în afara contextului imediat). Odată cu perspectiva dublă (exemplul invocat este nuvela *Salonul nr. 6*), cînd narațiunea se întemeiază pe intrigă, dar și pe atmosferă, sonoritatea repetitivă a cuvîntului contează nu mai puțin decît sensul.

Să reținem pertinența unor observații și microanalize cu referire la texte cehoviene clasice și concizia unor fraze rezumative într-un discurs sintetic, coerent, pe seama etapelor definitorii ale operei cehoviene. Formulăm totuși obiecții ce vizează două aspecte: cercetătorul nu distinge vocea autorului de vocea naratorului și, de aici, inevitabile pierderi pentru rigoarea demonstrației: terminologia cu care operează, deși neobișnuită, nu aduce un conținut noțional nou față de operatorii adoptați de stilistica ultimelor decenii.

În cea de-a treia secțiune a cărții (p. 147—209), Herta Schmid aduce o substanțială *Contribuție la o poetică dramatică*. Autoarea investighează structura și dominanta constructivă a textului dramatic, segmentarea textului, complexele tematice, raportul dintre acestea, principiul de înlănțuire a situațiilor dramatice, tot atîtea prilejuri de a stîrni un interes legitim, dacă se are în vedere numărul deocamdată mic al studiilor de teoria textului dramatic. Punctul de plecare îl constituie contribuția teoretică a Școlii din Praga, în special lucrările lui Jan Mukařovsky (traduse și în românește) și ale lui Lubomír Doležel (în special *O stylu moderni české prózy*, Praha, 1960).

Stratul intrigii — afirmă Herta Schmid — se constituie ca acțiune și reacțiune a personajelor prinse într-un *aici* și *acum*. Trecerea de la acțiune la reacțiune este motivată de înlănțuirea cauzală și temporală a evenimentelor (momente ale intrigii). În paralel evoluează linia dialogului (stratul expresiei), ca înlănțuire asociativă a microdialogurilor într-un întreg nu totdeauna foarte dens și compact. Apelul la teoria actelor vorbirii și comunicării se dovedește cît se poate de oportun în partea aplicativă a studiului semnat de Herta Schmid. Mărturisim că în nici una din lucrările consultate nu am găsit un examen mai pertinent al piesei *Trei surori*, ca în exegeza cercetătoarei olandeze. Autoarea renunță, dealtfel, la destule concepte și noțiuni dintre cele propuse în partea de teorie propriu-zisă, cu un profit evident pentru claritatea și firescul analizei. Slaba actualizare a tensiunii comunicării (în dialog de grup sau de două persoane) are drept cauză orientarea vorbitorului, premisa fiind acordul prestabilit asupra obiectului conversației, iar aparentul dialog nu modifică direcția vorbirii. Aceeași situație se poate motiva printr-o împrejurare exterioară personajelor, o anume temă, interesantă pentru ele, fără ca părerea interlocutorului să conteze. Cînd un personaj așteaptă o reacție din partea colocutorului, tensiunea slăbește, deoarece destinatarul nu recepționează (sau nu vrea să recepționeze) mesajul ce i-a fost adresat. Observații interesante formulează autoarea și cu privire la succesiunea replicilor în piesa cehoviană —

dialogul fără sens, structura mozaicală a conversației de grup, așa-numitul „dialog al surzilor", actul de vorbire al personajelor purtătoare de acțiune, distrugerea și pierderea ca situații marcate simbolic. Slaba tensiune a comunicării explică structura rarefiată a dialogului ce contrazice canonul clasic.

O concluzie se impune în final — volumul editat de cercetătorii olandezi în 1978 rămîne un titlul de referință în bibliografia Cehov a ultimilor ani, interesant și pentru investigațiile de poetică descriptivă, de semantică și teoria comunicării.

Sorina Bălănescu

Thomas Aron, *L'Objet du texte et le texte-objet. La Chèvre de Francis Ponge*, coll. „Entailles", dirigée par Michel Apel-Muller, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1980, 125 p.

Efectuată inițial în cadrul unui seminar de semiotică a textului literar, lectura poemului *La Chèvre (Capra)* de Francis Ponge, așa cum este ea desfășurată pentru tipar de Thomas Aron, profesor la Facultatea de litere și științe umaniste din Besançon, răspunde unei necesare deontologii a actului critic actual: refuzîndu-se în mod deliberat tentației de „zbor teoreticist" (p. 20), tentație la a cărei spectaculoasă expansiune s-a asistat în ultimul deceniu și jumătate, lucrarea se vrea o explicitare a modalităților concrete prin care „un același text *(La Chèvre)* poate, în același timp, *să spună obiectul* (acest animal, această capră) și *să se spună* pe sine (această suită de cuvinte construite, acest text)"—p. 20. Fapt ce justifică modalizarea strategică a discursului explicativ-interpretativ ca lectură textuală: demontare în constituenți specifici și reconstrucție a poemului ca text-obiect, în același timp fascicol de funcții și entitate semnificantă echivalent, în lumea textelor, al obiectului real desemnat; voiaj repetitiv pe și în jurul orizontalei sintagmatice pe măsura captării multiplelor proiecții paradigmatice prin care textul își specifică propria coerență.

Simultan „reprezentativ" pentru întreaga creație pongiană precum și pentru o întreagă literatură modernă, descendentă din Rimbaud, Mallarmé și Lautréamont, dar și text „singular", prin ineditul construcției (existența motto-ului, a dedicației, a textelor inserate), poemul *La Chèvre* este interogat în intimitatea paradoxului pe care se întemeiază în mod definitoriu „materialismul" scriiturii pongiene: apelul simultan, euforico-disforic al referențialității și al textualității (concepte ce transcend, în viziunea autorului, funcțiile, poetică și referențială, definite de Roman Jakobson). Lectura-analiză a textului își desemnează așadar, în mod explicit, aria și obiectul investigației: sugerarea dimensiunilor suprafețelor de semnificație reglementate de cele două principii funcționale, a modului lor de cooperare și de fuzionare.

Demers preferențial pragmatic, lectura propusă de Thomas Aron se ordonează pornind de la un protocol de texte teoretico-poetice semnate de Ponge însuși (cap. *Art poétique 1. De l'objet à l'objeu*), grupaj prin care sînt puse preliminariile presupoziționale și premisele hermeneutic-argumentative ale abordării textului ca obiect construit, susceptibil de „a da seama" de lumea externă (referent) pe baza unei „relații mimetice" ce presupune nu un imposibil calc lingvistic (beneficiind de autonomia pe care i-o conferă caracterul arbitrar al semnului lingvistic, limbajul posedă, pentru Ponge, ca și pentru alți poeți moderni, o densitate proprie, este manevrabil ca o realitate obiectuală), ci un *joc* dirijat al limbajului însuși: „multiplicarea internă a raporturilor, legăturile stabilite la nivelul rădăcinilor (cuvintelor) și semnificațiile ferecate de două ori..." *(Le Soleil placé en abîme)*. Instrument și obiect al edificiului scriptural poetic, cuvîntul se cere cercetat din aceeași dublă perspectivă și cu aparatul critic.

Nivelul meta-teoretic și cel al analizei textuale inferează în capitolul următor *(Art poétique 2. Réson et vérité)* odată cu descifrarea semnificației motto-ului (două versuri din *Stances pour Alcandre* de Malherbe, „tatăl spiritual" al poetului contemporan). Interesantă și eficace la acest prim contact cu textul, fapt reiterat pe parcursul întregii lucrări, dealtfel, apare inserția discursului poetic într-un flux cultural, precis contextualizat de diversele momente ale istoriei și civilizației care-i servesc drept suport. Relația textului cu motto-ul care îl pune în abis permite, pe de altă parte, identificarea unei reguli comune de generare a textului la cei doi poeți („răsturnarea", „reversibilitatea" sensului — p. 42), precum și a unei tematici analoge sau a unei posibile mitologii subiective care, deși ambiguă, nu este mai puțin perceptibilă în text, de la dedicația către Odette (soția poetului) la alte numeroase indicii. Neignorată de analiza de tip pragmatic,

dimensiunea concret biografică a mitului personal al producătorului textual este sugerată ca una din posibilele „ieșiri" ale textului spre referențial, analiza rămînînd, programatic, focalizată asupra modalităților de inscripție a eului în text. Colateral, dar nu în contradicție cu obiectivul și metoda cercetării, lectura de față ar fi aflat, se pare, în ciuda legitimității discreției analistului, noi și, de ce nu, necesare repere argumentative în această „ieșire" în referențial. Aceasta cu atît mai mult cu cît, în penultimul capitol *(Mythologies)* se dezvăluie, cu frumusețea preciziei, tocmai prezența mitologică în text: fonic și lexical, metaforele reactualizează imaginea caprei Amaltheea, cea care l-a hrănit pe atotputernicul Zeus și care, în semn de recunoștință, a fost proiectată pe bolta cerească și în eternitate sub forma constelației Capra. Cu atît mai mult, de asemenea, cu cît în tratarea inedită a mitului în poem, metafora zoomorfă, forțele feminității și cele ale virilității sînt convocate pentru a referi poetic la nașterea și destinul scriiturii, realitate în același timp unică și multiplu determinată.

Dar dacă paradoxala „distorsiune" operată de Ponge în sfera scriiturii „realiste" tradiționale (p. 61) constă în transformarea elementelor referențialității în instrumente ale textualității și utilizarea virtuților textuale în serviciul referențialității — am remarca, în trecere, că experiența impregnării mutuale a celor două forțe discordante l-a fascinat, într-un anume sens, și pe „realistul" Flaubert (!) — trebuie spus că lectura întreprinsă de Thomas Aron detectează în mod remarcabil drumul multiplelor convertiri ce se subsumea proiectului amintit: instanțele discursive, fără a fi numite, sînt „spuse", în solidaritate, de text: distincte, diseminate, multiplicate, tipurile de discurs (descriptiv, narativ, argumentativ, metalingvistic) fuzionează în poem, configurînd fragmentaritatea dar și unitatea unei scriituri „plurale", „policentrice". Construcția în abis și replierea metaforelor asupra lor înseși, supradeterminarea unuia dintre termenii metaforei prin atributele celuialt, recuperarea mimologică a polisemiei, a analogiilor fonice sau grafice dintre cuvinte, a semantismului terminologiei gramaticale, a etimologiilor, exploatarea fabulei mitologice ca referent și principiu constructiv, toate aceste procedee privilegiate de poet pentru a provoca adecvarea cuvintelor la lucruri, pentru a instaura textul-obiect, autonom și echivalent obiectului său, sînt riguros selectate și analizate de critic, odată cu importantele transferuri de energie semnificantă pe care acestea le comportă.

Densă, pertinentă, suplă și agreabil accesibilă, odată încheiată, această lectură a poemului pongian relansează și înviorează meditația — în aceasta stă, probabil, paradoxul și meritul oricărei lecturi — , sitmulînd revitalizarea, mobilizarea și precizarea unor concepte de (prea) largă circulație („realism", „mimesis", referențial, textual, lectură ...) și contribuind, astfel, la sporirea coeficientului de congruență a discursului critic cu cel poetic.

Elena Brăteanu

O REVISTĂ UNIVERSITARĂ FRANCEZĂ DE STUDII ROMÂNE: „DIALOGUE" [MONTPELLIER]

La Montpellier, unde există de mai multă vreme forme de învățămînt universitar consacrat studierii limbii, literaturii și civilizației române (animatorul lor, pînă la moartea sa: 1975, a fost profesorul Louis Michel, dialectolog și fonetician reputat, cunoscător rafinat al operei lui Eminescu, Creangă, Ion Barbu, Sadoveanu), apare de cîțiva ani o revistă universitară de studii române: „Dialogue", editată de „Groupe d'Etudes Roumaines" [G.E.R.,], unitate de cercetare în domeniul românisticii constituită în 1976 la Universitatea „Paul Valéry" (Montpellier III).

Primul număr, apărut în 1978, a fost închinat sărbătoririi a 60 de ani de la marea Unire din 1918 a Transilvaniei și Banatului cu România, investigînd — nu întîmplător — opera lui Rebreanu. Deschis de saluturile profesorilor André Martel și Mihai Todosia, rectori ai Universităților înfrățite din Montpellier și Iași (care subliniază un spirit, un climat: *Ouverture latine* și, respectiv, o idee activă: *Une noble initiative*, din a căror întîlnire s-a născut „Dialogue"), numărul 1 al revistei grupează în peste 80 pagini, din totalul de 126, șase *perspective asupra lui Rebreanu*, studii și eseuri critice care fie abordează marile romane rebreeaniene, fie propun puncte de vedere privind probleme specifice ridicate de opera scriitorului român, studiat cu finețe interpretativă; Nicolae Manolescu discută, cu referire la *Ion*, implicațiile poeticii realiste la Rebreanu și mai ales spiritul „finalist" al decupajului compozițional în eseul *Le modèle du monde*. Despre *Pădurea spînzuraților* scriu, răspunzînd ideii de *dialog* din numele însuși al publicației, Const. Ciopraga (*Rebreanu, fondateur du roman roumain moderne*, analiză a sensului politic dar și a celui existențial, întrunite în destinul lui Apostol Bologa) și Jean Lacroix, italienist și comparatist care face în *Le processus de métaphorisation dans la fiction romanesque de L. Rebreanu: le cas de „La Forêt des Pendus"* un studiu minuțios, extrem de atent la nuanțe, al „procesului de metamorfozare" „din romanul rebreanian, relevînd constantele stilistico-semantice ale textului, tipurile dominante de expresie metaforică și valorile lor de sens, care probează — cel puțin în acest roman — o îndepărtare de „epicul" despersonalizator, ca și de „clișeul" (în plan stilistic) realist, indicînd o sinteză aparte de proiecție a psihologului și sugestii de ordin simbolic. Cel care semnează aceste rînduri publică o interpretare a *Răscoalei* (*Un romancier aux confins du „roman"*) din unghiul unei poetici a romanului „mulțimii", spre care merg aspirațiile împlinite ale romancierului, construcția ultimei mari opere a lui Rebreanu avînd o valoare semantică substanțială demonstrată în studiu, ea indicînd totodată unul din marile eforturi creatoare, vizînd astfel, în secolul nostru, în lume, lărgirea tiparelor tradiționale („roman") dincolo de „frontierele" obișnuite ale genului. *L'autre école ou le silence rompu* de Gilbert Fabre detectează la Ion Ghica (*Școala acum 50 de ani*) și Rebreanu (în *Ion*) semnele unei rezistențe la primejdia deznaționalizării (culturale și nu numai) prin afirmarea, pe deasupra circumstanțelor și a dificultăților, a spiritului limbii române. În sfîrșit, Marin Beșteliu pledează în *Liviu Rebreanu et le Naturalisme* pentru o înțelegere mai suplă, fără prejudecăți a acestei relații, care a avut rolul ei important în formarea scriitorului. Sub rubrica „Recherches sur la littérature orale", două studii aparținînd profesorului lionez Jacques Goudet (*Sémiotique de l'invocation au végétal dans certaines formes de poésie populaire*), și tînărului universitar din Montpellier, bun cunoscător al foclorului românesc, Jacques Bouët (*Humour de l'„oralité" et humour de l'écriture — I*), iar la „Points de vue roumains sur . ." (rubrică răspunzînd simbolic preocupărilor franceze pentru valori de cultură românești) Val Panaitescu scrie despre *La part du rêve chez Queneau*, făcînd dovadă, chiar în revistă, a nivelului înalt la care se situează contribuțiile critice de la noi asupra literaturii franceze.

Coordonat, ca și numărul 1, de Nicolae Crețu, numărul dublu 2/3, apărut în 1979, este consacrat lui *Lucian Blaga — poète*, reunind două sinteze critice de Nicolae Balotă (*Blaga poète orphique*) și Const. Ciopraga (*Le poète et la condition humaine*), cunoscute în țară în versiunea românească, două interpretări de texte, una — în perspectivă semiotică — de Paul Miclău (*Le temps intéricur du signe poétique chez Blaga*, cu referire la *Tămîie și fulgi*) și o alta, comentînd semantica structurii de simboluri, de Gisèle Crivella („*Les Runes*" *de Lucian Balga*) cărora li se alătură articolele *L. Blaga et l'Italie* de Mariano Baffi, traducătorul lui Blaga în italiană, și *L. Blaga par lui-même* de Al. Husar. La alte rubrici, sub semnătura lui J. Bouët, *L. Blaga et la tradition orale*, a lui

Gh. Haș, a soților Georges și Ilinca Barthouil, se publică cronici la tălmăcirea lui Blaga în franceză realizată de Paul Miclău. Aceste exigente analize ale „soluțiilor" date de traducători problemelor de transpunere a poeziei dintr-o limbă în alta pot fi foarte utile tălmăcitorilor și editurilor care fac nobile eforturi în această direcție. Numărul se încheie cu *Lisibilité et motivation chez Gide* [La „Points de vue roumains sur ..."], eseu în care Al. Călinescu face o lectură la *Les Faux-Monnayeurs* din perspectiva unei critici nuanțate, înarmată cu „reperele" poeticii romanului, dar receptivă la identitatea artistică a operei comentate, și cu un compte-rendu, pătrunzător și substanțial, de Adrien Roig (cunoscut specialist, profesor de portugheză la Universitatea din Montpellier) la cartea Elenei Bălan-Osiac *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise* (versiunea franceză — „Minerva", 1977).

Întrucît ultimul număr (dublu: 4/5—1980) apărut, pe tema *Le merveilleux dans la tradition orale roumaine (I)* va avea o continuare în numărul aflat sub tipar în prezent *(Le merveilleux...II)*, ambele coordonate de Jacques Bouët, amintim aici doar numele principalilor colaboratori ai primei părți: Val. Cordun, I. P. Culianu, P. Ursache, J. Bouët, H. Combes-Lenz, D. Musset. Sînt în pregătire numere despre avangarda românească, despre Mircea Eliade, Camil Petrescu, *Romancieri români de azi*. Comitetul de redacție (format din N. Crețu, J. Bouet, M. Beșteliu, J. Lacroix, H. Combes-Lenz), colaboratorii și Universitățile înfrățite din Montpellier și Iași merită toată prețuirea și atenția pe care un astfel de *dialog* cultural *româno—francez* le impun, ca idee și realizare.

Nicolae Crețu

„Secolul 20" (nr. 7—8—9/1980)

Cu recentul volum intitulat *Europa—dimensiuni morale și permanențe*, prestigioasa revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din R. S. România își confirmă nu numai aleasa ținută intelectuală ci și ancorarea fermă în actualitatea profundă a vieții literare românești.

Este evident pentru oricine că asistăm în prezent la o cotitură radicală a istoriei noastre literare: abordarea în spirit diacronic a raportărilor literaturii române la cea europeană a depășit definitiv atît etapa comparatismului mecanic cît și pe cea a diviziunilor simpliste și interpretărilor unilaterale iar interesul unanim se îndreaptă tot mai vizibil spre descifrarea acelor atitudini implicite ale culturii care se pot construi în resorturi relevante pentru o istorie a mentalităților. Una din cele mai remarcabile apariții ale anului editorial 1981, cartea criticului Mircea Martin intitulată *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, a impus un concept, demonstrînd totodată că asumarea complexelor de inferioritate care însoțesc evoluția literaturii române este indispensabilă astăzi conștiinței de sine a acestei literaturi. Desigur, la originea acestor „complexe", acestor obsedante raportări la realizările și la dinamica altor culturi, stă contactul cu spiritul european, descoperirea Europei coincizînd pentru români cu descoperirea propriei identități și jucînd un rol decisiv în delimitarea unui profil specific; nu se poate nega că aceste „complexe" *ale culturii românești sînt complexele integrării ei europene*.

Tentativa de a schița, din perspectiva spiritualității românești, o viziune contemporană a Europei ca focar de cultură și civilizație îmbracă așadar semnificații adînci și implică mari răspunderi.

Propunîndu-și să ducă mai departe pe încă cîteva numere tema spiritului european și a configurărilor sale artistice, revista „Secolul 20" a optat, în această primă sinteză, pentru o prezentare din unghiuri multiple a conceptului de Europa, acordînd spații ample atît glosselor semnate de Paul Valéry, André Gide, José Ortega y Gasset, T. S. Eliot, Andrei Belîi, Thomas Mann, Fernand Braudel, cît și contribuțiile inedite, dintre care se remarcă eseul lui Mihai Șora, intitulat *Unitas in pluralitate ou l'Europe en son entier*. O secțiune de comentarii critice este dedicată marilor personificări literare europene; concepută cu admirabil spirit de selecție, ea cuprinde între altele, capitolul final din eseul *Ghid pentru cititorul lui Don Quijote* al marelui umanist contemporan Salvator de Madariaga. Secțiunea intitulată *Lectură și creație în perspectivă românească* readuce în actualitate un eseu al lui Mircea Eliade despre *Camoens și Eminescu* care atinge cîteva din problemele de totdeauna ale criticii literare românești, în special raportul specificului național cu universalitatea creației poetice. Se detașează vizibil, din atît de compactul sumar al acestui număr, grupajul de scrieri ale lui Martin Heidegger, în excelenta traducere a lui Gabriel Liiceanu.

O astfel de temă majoră cum este cea a dimensiunilor umanismului european îndreptățește din partea cititorilor mari speranțe; fără îndoială, sarcina pe care și-a asumat-o revista „Secolul 20" inaugurînd dezbaterea de idei asupra spiritului european depășește posibilitățile de spațiu ale unui singur număr, însă putem spune de pe acum că printre remarcabilele sale fapte de cultură din ultimii ani „Secolul 20" a înscris o mare reușită.

Corina Popescu

„Studii de literatură universală", XXI, 1980, 159 p.

Aflat în al 21-lea an al apariției sale, caietul de studii de literatură universală editat de Societatea de științe filologice din R.S.România își structurează în cîteva grupaje tematice cele 25 de studii și articole de specialitate, a căror diversitate și bogăție de informații și comentarii constituie una din rațiunile prestigiului tradițional științific al publicației.

Cele cinci rubrici mari care determină profilul numărului pe 1980: Eminesciana; Aniversări; Panoramic. Sinteze, Curente, Direcții; Perspective; Noua Critică; Profil dau posibilitatea multor autori, cadre didactice, cercetători să-și valorifice investigațiile profesionale în diferite domenii: exegeză de text, analiză de traduceri, literatură comparată, comentariu teoretic, dezbatere critică, istorie literară, sinteze. Semnatarii sînt fie nume binecunoscute ale vieții noastre literare și universitare, fie tineri a căror seriozitate este demonstrată de rigoarea și pertinența abordării problemelor respective. Se remarcă în culegerea de pe acest an opțiunea redactorilor pentru articole mai scurte, care să permită publicarea mai multor titluri în același spațiu tipografic și care să solicite condensarea considerațiilor spre beneficiul celor interesați nu atît de tratarea exhaustivă a unei teme, cît de un unghi de vedere personal asupra ei.

Ar fi dificil să operăm o selecție valorică printre articolele publicate, întrucît fiecare în aria sa este o contribuție la cunoașterea mai aprofundată a diferitelor probleme: Eminescu și romantismul englez, Dostoievski și literatura americană, poetica lui Flaubert, receptarea unor scriitori români în străinătate, precizări de literatură spaniolă și portugheză, structuri compoziționale în noul roman american, apartenența specifică a operei lui La Rouchefoucauld etc. Se cuvine un cuvînt de apreciere accentuată articolelor din grupajul aniversărilor, care nu sînt — și acest lucru pare să fi devenit mai de multă vreme o caracteristică a revistei — simple medalioane de serviciu, fade comemorări recapitulative. Autorii știu că singurul omagiu științific este demonstrarea că opera scriitorului celebrat este actuală, permite adică o lectură a timpului nostru, o descoperire contemporană a unor resorturi pe care exegeții înaintași nu le-au cercetat.

Lăudabilă este de asemenea inițiativa publicației de a oferi fragmente reprezentative din operele unor teoreticieni și critici străini în traduceri însoțite uneori de comentarii introductive sau explicative. De data aceasta sînt prezentați Georges Poulet, Michael Riffaterre și Harold Bloom prin texte originale. I. A. Richards și din nou Poulet prin discuția unor specialiști români.

Îmbinînd astfel tratările tradiționale ale unor subiecte, ceea ce nu înseamnă un mod perimat de a considera lucrurile, cu abordarea novatoare în critica literară, *Studii de literatură universală* se dovedește o justă cumpănă între tendințele diverse care se manifestă în cercetarea noastră literară de acum. O revistă specializată, pe care o consultă cu profit mai multe categorii de cititori — de la universitari la elevi de liceu — publicația Societății de științe filologice și-a asigurat un loc cu totul onorabil în viața literară a țării, fiind dealtfel și un instrument didactic de mare utilitate celor care se pregătesc să devină umaniștii de mîine.

Ileana Verzea

Î n zilele de 12—14 iunie 1981, Consiliul Județean al Educației Politice și Culturii Socialiste din Tulcea, împreună cu Inspectoratul județean local și cu Casa personalului didactic din același oraș au organizat, în cadrul Ediției a III-a a Festivalului Național „Cîntarea României", o amplă sesiune de comunicări științifice intitulată: *Panait Cerna — Omul și opera, 1881—1981* și consacrată sărbătoririi Centenarului de la nașterea poetului. Pe lîngă numeroși profesori, cadre didactice universitare, poeți, ziariști, care au participat cu comunicări la cele trei secții ale Centenarului, au fost invitați și patru cercetători din Institutul „G. Călinescu". Astfel, dr. Rodica Florea a expus comunicarea, *Etapa berlineză a lui Panait Cerna; corespondența cu Paul Zarifopol și Ion Luca Caragiale*, dr. Dorina Grăsoiu a vorbit despre *Relațiile dintre Panait Cerna și Titu Maiorescu*, dr. Ionel Oprișan s-a ocupat de *Panait Cerna — revelația corespondenței*, iar dr. Adriana Mitescu și-a intitulat comunicarea *Conceptul de poezie națională la Panait Cerna*. Sesiunea de comunicări a fost urmată de o excursie de documentare științifică la monumentele arheologice și istorice din județ, de vizitarea Casei memoriale „Panait Cerna" din comuna Cerna, precum și de vizitarea expoziției documentare organizată la Liceul „Nicolae Bălcescu" din Brăila.

Rev. ist. teorie lit., tom., 30, nr. 4, p. 646, București, 1981.

BALGARO—rum"nski literaturni vzaimootnošenija prez XIX vek. Redakcionna kolegija: B. Angelov, I. Konev, I. Kiimija, K. Veliki, M. Angelesku, P. Rusev (ottovoren redaktor), Sofija, Izd na B"lgarskata akademija na naukite, 1980, 316 p. (B"lgarskata akademija na naukite. Institut za literatura. Akademija na obščestvenite i političeskite nauki na Socialističeska Republika Rum"nija. Institut za literaturna istorija i teorija „G. K"linesku").

BIBLIOTECA univeristară — laborator de muncă intelectuală. Lucrările celui de-al II-lea simpozion din 25—26 noiembrie 1977. Coordonator și Cuvînt înainte: Ion Stoica. Redactor: Lucia Barău, Laura Georgescu, Victoria Vulpe. București, [f. e.] 1979, 484 p. (Biblioteca centrală universitară. București.)

CAIET de lucrări nr. 1, martie 1981 [Marian Popescu, Tania Radu, Irina Coroiu, Corina Popescu, Dan C. Mihăilescu, Andreea Vlădescu, Mariana Popescu și Monica Ioanid]. Coordonare și prefață: Vicu Mîndra, secretar responsabil: Dan C. Mihăilescu, București, [f. e.], 1981, 111 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română, Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

CAIET de traduceri, nr. 1, martie 1981 [Jean Cocteau, Jean Genet, Miguel de Unamuno, John Gassner, Vivian Mercier, Raymond Bayer]. Coordonator: Vicu Mîndra, secretar responsabil: Dan C. Mihăilescu, București, [f. e.], 1981, 107 p. multigr. (Universitatea din București, Facultatea de limba și literatura română. Cercul de istoria dramaturgiei și dramaturgie comparată).

FALK, Eugene H., *The Poetics of Roman Ingarden* by: ..., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981, X + 214 p.

MIOC, Simion, *Structuri literare*, Timișoara, Edit. Facla, 1981, 168 p.

REALLEXICON der deutschen Literaturgeschichte begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammler. 2 Auflage, 4 Band, 5—6 Lieferung (Teufelliteratur — Trivialliteratur). Herausgegeben von Klaus Kanzog und Achim Masser. Redaktion: Dorothea Kanzog, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1981, p. 385—576 cu col.

REFERINȚE de estetică și teorie literară 1972—1976. Indice de semnalare a articolelor apărute în publicațiile periodice din țară. Lucrare întocmită în cadrul serviciului bibliografic al B.C.U. Cluj—Napoca de Cornelia Vaida, Monica Gădăleanu, Ana Mihu și Susana Olchváry, vol. 1—2, Cluj-Napoca, [f. e.], 1979, X, + 1117 p. multigr. (Biblioteca centrală universitară Cluj-Napoca. Serviciul bibliografic.) (vol. I, A—POV, X + 562 p.; vol. II, POZ—Z, p. 563—1116).

Publicații periodice

ANGLIA

The Modern Language Review, London, 1981, vol. 76, Part. 2.

CANADA

Canadian Review of Comparative Literatures—Revue Canadienne de Littérature Comparée, Edmonton, 1980, vol. VII, nr. 3. (Revue des revues).

CEHOSLOVACIA

Český jazyk a literatura, XXX (1979—1980), nr. 1, 9—10.
Slavia časopis pro slovanskou filologii, Praha, XLIX (1980), Sešit 1—2.

CHINA

Chinese Literature, Beijing, 1981, nr. 3—5.

FRANȚA

Revue d'histoire littéraire de la France, Paris, 81 (1981) nr. 3.

R. F. GERMANIA

Germanisch—Romanische Monatsschrift (Neue Folge), Heidelberg, 1980, Band 30, Heft 4.
Zeitschrift für kulturaustausch, Stuttgart, 31 (1981), 1 Vj.

GRECIA

Balkan Studies, Thessaloniki, 1980, vol. 21, nr. 2.

ITALIA

Libri e riviste d'Italia, Roma, XXXII (1980), nr. 363—366.
Livres et revues d'Italie, Rome, XXII (1979), nr. 3—4.

JAPONIA

The Tsuda Review, Tokyo, 1980, nr. 2. Commemorating the 80 th Anniversary of the Founding of the College.

IUGOSLAVIA

Jezik in slovostvo, Ljubljana, XXVI (1980—1981), št. 6.

POLONIA

Dialog, Warszawa, XXV (1980), nr. 9 (293) — 12 (296); XXVI (1981), nr. 1 (297) — 3 (299).
Kwartalnik neofilogiczny, Warszawa, XXVII (1981), Zeszyt 4.
Pamietnik Literacki, Wroclaw ..., LXXI (1980), Zesyt 4.
Twórczość, Wroclaw..., XXXVI (1980), nr. 8 (421)—12 (425); XXXVII (1981), nr. 1 (426) —3 (428).

ROMÂNIA

Analele Universității din Craiova. Seria: Științe filologice, Craiova, VIII (1980).
Ramuri, Craiova, 1981, nr. 5 (203)—6 (204).
Viața românească, București, XXXIII (1980), nr. 12, XXXIV (1981), nr. 1, 5.

U.R.S.S

Russkaja literatura, Leningrad, 1981, nr. 1.
Voprosy literatury, Moskva, 1981, nr. 1—5.

BIBLIOTECA „ASTRA" SIBIU

Georgeta Stoia Mănescu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetic and folklore. The review publisces studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublisched manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world with other printed of a similar type.

Din lucrările apărute în Editura Academiei R.S. România mai găsiți în librării:

Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.

Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.

Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, 1967, 37 lei.

Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.

Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.

Sub red. Adrian Fochi, I. U. Jarnik, Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.

Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.

I. C. Chițimia, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.

Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.

Sub red. V. Cândea, D. Cantemir, Opere, I, 1974, 36 lei ; IV, 1973, 35 lei.

Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

I.P. Informația c. 1600

Lei 25

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 30, NR. 4, 1981